

中国非物质文化遗产代表作丛书

主编　王文章

木卡姆



周吉　著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

木卡姆

周吉 著



文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

木卡姆 / 周吉著．—北京：
文化艺术出版社，2015.12
（中国非物质文化遗产代表作丛书 / 王文章主编）

ISBN 978-7-5039-6017-8
Ⅰ．①木… Ⅱ．①周… Ⅲ．①维吾尔族—民族音乐—
介绍—新疆 Ⅳ．①J607.215

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第183565号

木卡姆

著　　者　周　吉
责任编辑　周进生
装帧设计　马夕雯
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条52号（100700）
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
版　　次　2016年1月第1版
印　　次　2016年1月第1次印刷
开　　本　700毫米×1000毫米　1/16
印　　张　20.75
字　　数　320千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-6017-8
定　　价　49.80 元

总　序

王文章

伴随着新世纪的开始，我国的非物质文化遗产保护工作已走过了十几个年头。短短的十几年时间，中国的非物质文化遗产保护取得了令世人瞩目的成就，总体上呈现出持续健康发展的良好局面。

首先是符合我国国情的非物质文化遗产保护体系初步建立，非物质文化遗产保护理念逐渐深入人心。在党中央、国务院的高度重视下，在各级党委政府的大力支持和社会的广泛参与下，在各级文化部门的共同努力下，我国的非物质文化遗产保护体制、机制从无到有，逐步建立起来，并已发展为比较健全的四级名录保护体系和传承人保护制度。在进行全国非物质文化遗产资源普查的基础上，国务院已公布了三批共1219项国家级非物质文化遗产名录，文化部公布了三批1488名国家级非物质文化遗产项目代表性传承人。各省、市、自治区也公布了省级保护名录项目8566项，代表性传承人9564名。我国的非物质文化遗产保护，已从十多年前的单个的项目性保护，走上了整体性保护、科学保护和依法保护阶段。非物质文化遗产的重要价值和保护的意义越来越被人们所普遍认知和理解，人们越来越珍视优秀传统文化，全社会对非物质文化遗产保护工作的关注程度、参与热情越来越高，全社会已经逐步形成保护非物质文化遗产的文化自觉。

二是《中华人民共和国非物质文化遗产法》的颁布实施，为非物质文化遗产保护提供了坚实的法律保障。围绕着贯彻落实《中华人民共和国非物质文化遗产法》，非物质文化遗产保护的法制建设、规章制度建设得到了进一步加强。现在，全国已有十多个省、市、自治区出台了地方非物质文化遗产保护条例。

三是非物质文化遗产保护方式方法和方针、原则逐步完善和确立。在总结保护工作实践经验的基础上，我们逐渐认识到非物质文化遗产所具有的恒定性和活态流变性的基本衍变规律。并在此基础上，认识到对于非物质文化遗产的科学保护，既不是使它凝固不变，也不是人为地使之突变，而是要让它按照自身的规律去自然衍变。非物质文化遗产保护要遵循其本体规律。近些年来，我们提出的抢救性保护、整体性保护、生产性保护等多种针对不同类型项目实施的保护原则与方法，在保护实践中取得明显成效。同时，在准确认识、总结和把握非物质文化遗产本质特征的基础上，确立了保护工作的十六字方针："保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展。"确立了保护工作的原则："政府主导、社会参与，明确职责、形成合力；长远规划、分步实施，点面结合、讲求实效。"保护方针和原则的确立，对非物质文化遗产保护工作的健康发展起到了重要的指导作用。

四是资金投入进一步加大，机构队伍基本建立。截至2011年，不包括地方财政资金投入，仅中央财政已累计投入非物质文化遗产保护经费14.3876亿元；2012年，中央财政转移地方非物质文化遗产保护经费增长至6.2298亿元。全国31个省、市、自治区均成立了省级非物质文化遗产保护中心，16个省、市、自治区文化厅（局）成立了非物质文化遗产处（室）。非物质文化遗产保护工作机构和队伍基本建立。

五是非物质文化遗产宣传展示活动丰富多彩。近十年来，北京和全国各地陆续举办了一系列非物质文化遗产项目展演及保护成果展，对于社会公众认知非物质文化遗产及其保护的意义起到了重要的促进作用。近两三年来，主要的展演活动如2009年文化部在北京农展馆举办的"中国非物质文化遗产传统技艺大展"，2010年在北京展览馆举办的"巧夺天工——中国非物质文化遗产百名工艺美术大师技艺大展"，2011年在中华世纪坛举办的"中国非物质文化遗产传承人师徒同台展演"，2012年年初文化部等部门在北京农展馆举办的"中国非物质文化遗产生产性保护成果大展"等都引起轰动，增强了公众对非物质文化遗产保护的关注和参与意识。

六是国际合作和交流不断加强。2004年，经全国人大常委会批准，

我国第一批加入了联合国教科文组织《保护非物质文化遗产公约》。我国在四川成都成功举办了三届国际非物质文化遗产节。截至2011年11月底，我国入选联合国教科文组织非物质文化遗产名录项目总数达36项，成为世界上入选项目最多的国家。2012年年初，联合国教科文组织亚太地区非物质文化遗产保护国际培训中心在中国（北京）正式成立，这表明了国际社会对我国非物质文化遗产保护工作的充分肯定。

在充分肯定我国非物质文化遗产保护工作成绩的同时，也必须看到，非物质文化遗产保护工作仍然存在不少困难和问题：一些非物质文化遗产项目后继乏人、生存濒危的境况还没有得到根本解决，仍存在传承人年老体弱，人走歌息、人亡艺绝的现象；在保护工作中，重开发、轻保护、轻传承的问题仍不同程度地存在，过度开发、盲目开发非物质文化遗产资源的现象仍有发生；一些地方对保护工作认识不到位，保护工作不落实的情况依然存在。因此，我们应该头脑清醒，思想明确，进一步增强非物质文化遗产保护工作的紧迫感和责任感，认真研究解决保护工作中存在的突出问题，真抓实干，从而推动非物质文化遗产保护工作持续、扎实、深入的开展。

最近，文化部主要从国家级非物质文化遗产代表性项目保护规划的实施及保护措施落实情况，国家级代表性传承人传承情况，以及保护专项资金使用情况三个方面，对非物质文化遗产保护工作中存在的问题进行督促检查，以便找准问题，有针对性地采取有效措施加以调整。我相信，只要我们坚持求真务实的态度，把各项保护措施落到实处，我国的非物质文化遗产保护工作就会越做越好。

在概要回顾总结近年来我国非物质文化遗产保护工作的基本情况和经验的同时，我们也在思考一个问题，那就是我们保护工作的基础，或者说我们科学把握非物质文化遗产保护工作的规律，不断取得保护工作成绩的基础是什么，我想，首要的就是对非物质文化遗产项目的科学认知。今天，我们在非物质文化遗产得到全面整体性保护的情况下，更需要继续对具有代表性的项目进行认真、科学的梳理和分析，进一步探究它的文化渊源，揭示它的价值，总结它的存在形态和演变历程，以及研究如何在把握本质规律的基础上对其进行科学保护。

这样的调查、分析和梳理，可以充分展示非物质文化遗产的独特魅力，让更多的人了解、认识非物质文化遗产的精粹性及其杰出的文化、艺术、历史和科学价值，由此引导人们正确认识非物质文化遗产及其保护工作，逐步形成非物质文化遗产保护的文化自觉，关注、重视或主动参与到非物质文化遗产保护工作中来。正是基于此，我们组织专家学者或从事非物质文化遗产保护的实践者编撰出版了这套“中国非物质文化遗产代表作丛书”。2005年，浙江人民出版社也曾邀我主持编撰一套“非物质文化遗产丛书”，迄今已出版二十多本。这次经作者重新修订后纳入现在这套丛书，由文化艺术出版社出版，其项（书）目的选择，则是根据国务院公布的国家级非物质文化遗产代表作名录确定，每个项目独立成书，分批出版。第一辑收录中国非物质文化遗产代表作20项，内容涉及传统音乐、传统戏曲、传统工艺、传统技艺等多个领域。它们形式各异，但都以其厚重的历史、鲜明的特征在中华文明的深厚积淀中留下了鲜明的烙印，并长久地影响着中华民族文化基因、精神特质乃至生活方式；如同一朵朵奇葩，千姿百态、绚丽斑斓，与其他文化遗产共同构成中华文化的悠久博大、辉煌壮丽。

这套丛书的作者来自全国各地，都是该项目研究的专家学者或项目的传承人，其中不少作者是项目相关领域的权威学者。他们根据自己多年的实地调查和深入研究，本着严谨的态度和专业精神，详尽梳理每一个项目的历史渊源和沿革流变、分布区域和存续状况，细致描述它们的呈现形态，包括风格流派、技艺特征及其代表性传承人和代表性作品，并对其历史、文化、艺术、科学等价值进行深入的阐发。这套丛书力图以学术的权威性、叙述的准确性和可读性成为广大读者全面了解中国非物质文化遗产的优秀读物，它的出版不仅有助于中国读者认识和了解祖国优秀的文化遗产，也为世界人民认识和了解中国文化打开一扇窗口。

是为序。

2012年5月6日

前　言

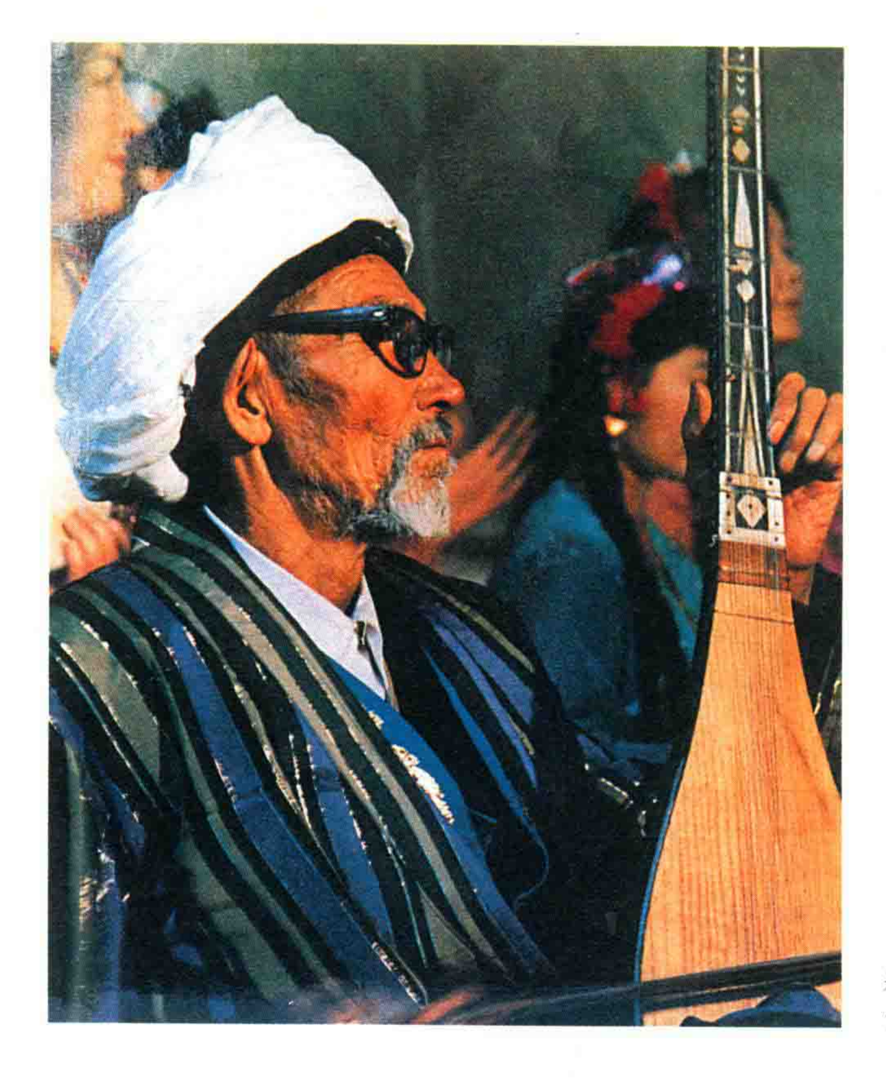
1986年12月3日，是我终生难忘的日子。

初冬的北京，已进入寒峭的天气，宏伟的民族文化宫剧场内却座无虚席，人们在期待着“第四届‘华夏之声’——《且比亚特木卡姆》专场音乐会”的开幕演出。“华夏之声”音乐会的主持何昌林先生和演出团成员们默默地坐在剧场后面，怀着忐忑不安的心情，等待演出的开始。

“华夏之声”是由全国政协文化组、中国音乐家协会、中国音



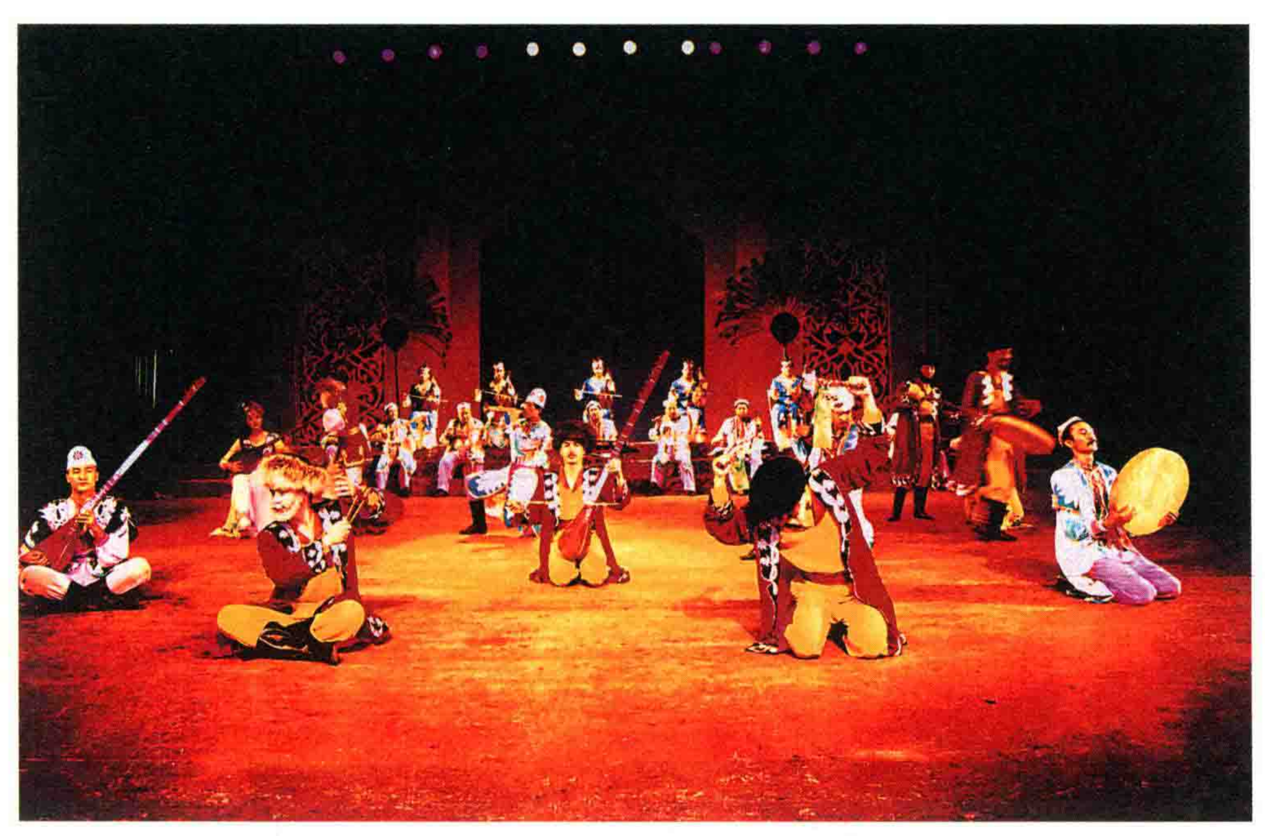
“第四届‘华夏之声’——《且比亚特木卡姆》专场音乐会”片段



著名木卡姆艺术家乌买尔阿洪

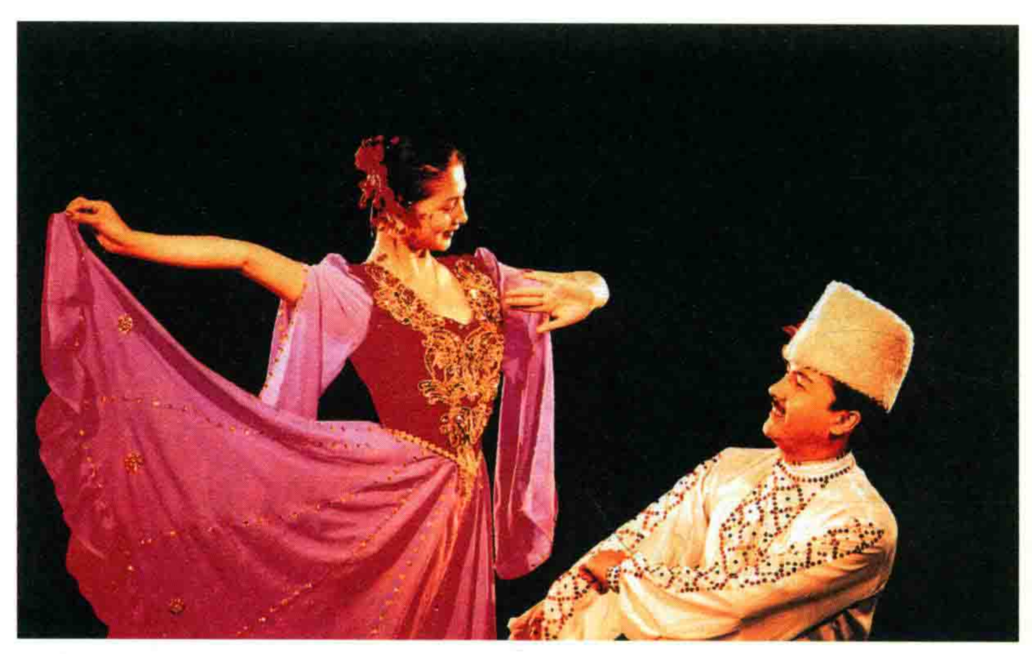
乐学院等单位联合主办的。举行这次活动的总体构想、战略思考是:“发掘、研究、整理、介绍我国传统音乐中具有学术价值、历史价值、艺术价值与现代审美价值的音乐文化遗产，严肃清理文化背景，寻根问底，追源溯流，逐渐认识中国音乐数千年来的发展变化规律，着力于恢复传统，也鼓励变革创新，努力打破唯‘欧洲文化中心论’的陈旧观念在音乐创作、音乐教育、音乐表演诸方面对我们的长期影响，为建立灿烂于未来世界的中国音乐新体系探求前进道路。”首届“华夏之声”于1983年在北京举行，被命名为“古典诗词歌曲音乐会”，第二届为“古谱寻声音乐会”，第三届为“福建南音音乐会”，均取得圆满成功。

举办“第四届‘华夏之声’——《且比亚特木卡姆》专场音乐会”



大型歌舞《天山彩虹》第二场——《木卡姆的故乡》之一

的倡议由中国音乐学院音乐研究所何昌林教授提出，得到了全国政协文化组副组长姜椿芳、中国音乐家协会主席李焕之、中国音乐学院副院长黎英海等前辈的支持。何教授的倡议则发端于他1985年历时四个月的南部新疆考察。在叶尔羌河谷、在"刀郎之乡"麦盖提县、在昆仑山北麓的一个个小集镇、在塔克拉玛干腹地的安迪尔牧场，维吾尔木卡姆乐曲一次次感动了他，他下决心要将这种西陲豳风原汤、原汁、原味地搬上首都舞台，介绍给国内外音乐界。为此，他于1985年年底给负责木卡姆学唱、整理的新疆艺术研究所副所长艾买提江·艾合买提和木卡姆学者周吉、周菁葆发来了热情洋溢的信函。新疆维吾尔自治区文化厅对此积极响应，并从新疆艺术研究所木卡姆研究室、新疆歌舞团抽调六十余名演职员组成阵营强大的赴京演出团。经过近一年的筹划和排练，终于将维吾尔大型古典套曲《维吾尔十二木卡姆》中的第二部——《且比亚特木卡姆》



“木卡姆专场晚会”中的男女双人舞



新疆木卡姆艺术团在英国舞台上

排成一台音乐和歌词都保持原样，只将过多重复之处略作删减，在演唱、演奏、舞蹈及舞台处理等方面力求保持木卡姆民间特色和历史风貌的专场晚会。

紫红色的帷幕徐徐拉开，萨它尔琴声伴随着“散板序唱”传入

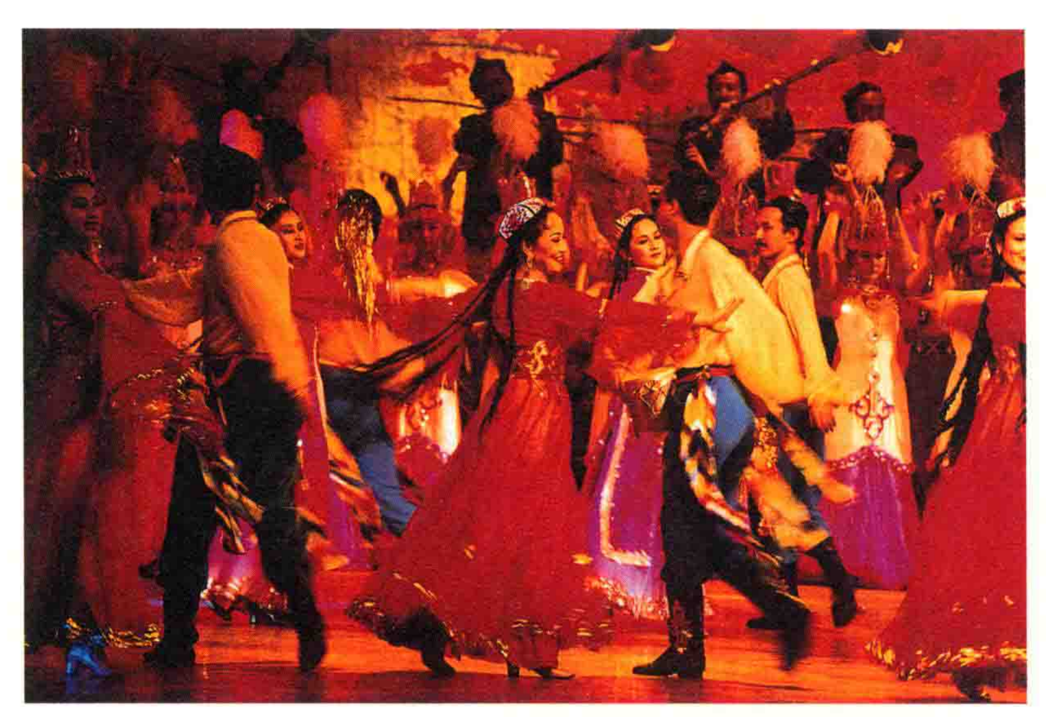


《且比亚特木卡姆》选段参加“中国少数民族民间歌舞晚会”演出

耳际，人们的心仍在忐忑之中——这种用维吾尔语唱词（有些还是连现代维吾尔人都很难听懂的察合台语唱词）和原原本本的木卡姆曲调演唱的、长达八十多分钟的演出能够为首都观众所接受，并受到他们的欢迎吗？

深沉、委婉的“散板序唱”令人陶醉，观众席鸦雀无声。男女声齐唱的《太艾则》激昂、起伏，直到《太艾则间奏曲》的乐曲和优美、端庄的女子集体舞蹈结束后，大厅里爆发出热烈的掌声。远道而来的新疆各界专家们悬着的心才落了下来！这是维吾尔木卡姆艺术的魅力啊！她不仅永远存活在维吾尔人的心中，也能跨越民族和国界，令广大的人们为之感动与折服！

八十多分钟不知不觉过去了，阵阵热烈的掌声显现了观众的激情和由衷的赞赏。演出结束后，国家民委主任司马义·艾买提、全国人大常委会副委员长赛福鼎·艾则孜的夫人阿依木·艾则孜以及周巍峙、吕骥、李焕之、瞿希贤、黄翔鹏、厉声、黎英海、李西安等音乐界人士走上舞台，热烈祝贺首演成功，称赞《十二木卡姆》不愧为中华传统艺术的瑰宝，都为中华民族有这样优秀的



被搬上舞台的《十二木卡姆》选段



被搬上舞台的《十二木卡姆》选段

音乐遗产而感到自豪！12月4日、8日和9日，专题晚会又接连演出四场，全国人大常委会副委员长廖汉生、班禅额尔德尼·确吉坚赞、阿沛·阿旺晋美，全国政协副主席屈武，文化部常务副部长高占祥和几十个国家的驻华使节应邀观看了演出，并给予了极高的评价。高占祥同志上台接见全体演职员时发表了热情洋溢的讲话，他说："你们这次来首都演出，为首都的舞台带来了新的生机，也为新疆增添了光彩。""这次成功的演出，具有很高的价值，它具有历史价值、艺术价值、学术价值和审美价值。""它还为我们现代民族音乐、民族舞蹈的发展提供了很好的经验，很有借鉴的价值。我们的民族音乐、民族舞蹈，只要挖掘、提高，是会受到广大群众欢迎的，因为我们的民族艺术根植于我们的民族沃土之中。今天你们的成功演出完全征服了观众，赢得了观众的赞赏，一阵一阵的掌声就是对你们最好的评价。"

演出期间，还举行了记者招待会和两次学术座谈会。音乐界人士的激动在座谈会上得到了酣畅的表达。中央音乐学院原教务长方堃教授引用唐诗盛赞："此曲只应天上有，人间难得几回闻。"北京大学教授阴法鲁说："我看了表演很受感动。木卡姆是一种古老的形式，又保存了青春的活力。"中央民族学院袁炳昌教授称赞："这场音乐会，为民族音乐争了气，为民族争了光。"20世纪50年代曾参与过维吾尔木卡姆搜集、整理工作的中央民族学院少数民族文艺研究室主任刘峰说："从这次演出可以看出，观众非常喜爱木卡姆，木卡姆与人民的生活紧密联系着，是生活中不可缺少的一部分。"中国音乐学院曹正教授称维吾尔木卡姆"是人间的音乐，是活的音乐，它完整而纯洁，是一种美的享受"。中央音乐学院田联韬教授一再"祝贺并感谢这样一台艺术性、学术性很高的演出"，并认为"这份有价值的财富，是可以立于世界艺术之林的"。中国音乐学院教授、中国音乐史学会副会长冯文慈先生特别强调"木卡姆在中国音乐史上的地位是非常重要的"。《中国音乐》副主编薛良先生指出："任何活着的艺术，离开了纵向的继承和横向的借鉴是



民乐小合奏:《且比亚特木卡姆太艾则迈尔乎里》

不可以想象的。任何艺术脱离了群众和生活，就注定要枯萎而没有生命力。木卡姆的工作在纵向的继承和横向的借鉴以及与群众的联系、与生活的联系方面，都做得很好。”中国音乐研究所所长黄翔鹏先生认为这次演出的成功“解决了以前在民族音乐发展中最重大的问题，即继承和发展的问题”，建议“把《且比亚特木卡姆》在北京的首次演出，载入《1986年文艺年鉴》而为历史所记录”。中央民族学院毛继增教授把这次演出提到了“对我们伟大国家文明复兴的重大贡献”的高度。中国音乐家协会名誉主席吕骥一再为“还没有看够”而遗憾，并提出了“搞‘木卡姆艺术节’”的想法，以便“请进来，派出去”“进行学术交流”。参加座谈会的还有知名学者姜椿芳、王东明，音乐界权威黎英海、蓝玉崧、冯光钰、樊祖荫、陈自明、何昌林、李民雄、王曾婉以及新疆的同志们。除

了谈感想、赞演出外，大家还就举办本次演出的主导思想及维吾尔木卡姆的称谓、历史，中外木卡姆的交流、比较，建立“木卡姆学”的设想，今后木卡姆的研究、发展工作等问题畅所欲言，其气氛之热烈、情绪之激动、发言之踊跃，实为以往音乐学术座谈会所少有。

“木卡姆大曲震京华”！“第四届‘华夏之声’——《且比亚特木卡姆》专场音乐会”开启了维吾尔木卡姆走向全国，走向世界的闸门。之后，新疆艺术研究所木卡姆研究室以及1989年在此基础上成立的新疆木卡姆艺术团分别出访了英国、巴基斯坦、德国、瑞士、荷兰、比利时、伊朗、苏丹、毛里塔尼亚、摩洛哥、突尼斯、日本等国家和中国香港、台湾地区，以其精湛的演艺和维吾尔木卡姆特有的风韵征服了国内外广大观众，为宣传中华民族优秀传统艺术、宣传新疆及其民族传统艺术做出了重大贡献。

作为全球性的音乐文化现象，木卡姆艺术在国际上也吸引了越来越多的音乐界和社会科学界人士的注意。1913年，出生于立陶宛的音乐学家伊德尔松（1882—1938）发表了长达63页的《阿拉伯音乐的各种木卡姆》[①]，引起了西方音乐理论界的重视。拉赫曼、萨克斯、莱因哈德、施奈德、维奥拉、格尔松·吉维、亚尔吉等一批音乐学家对木卡姆研究领域都有涉足。西亚乃至北非各国的侯赛因·阿里·马哈福兹、西哈卜·阿德·丁、阿·胡拉伊、萨米·哈菲兹、哈比卜·托马、马苏迪赫等也通过自己的著述把阿拉伯和波斯的木卡姆介绍到了西方乃至全球。后来，对木卡姆研究的范围逐渐扩大到南亚和中亚。20世纪七八十年代以来，随着民族音乐学研究的深入发展，人们对木卡姆音乐现象产生了越来越浓的兴趣。1987年在原苏联乌兹别克斯坦共和国的撒马尔罕举行了第三届国际音乐学研讨会，许多专家在会上提议成立一个专门研究木卡姆的学术机构。1988年6月28日至7月2日，联合国教科文组织所属的国际传统音乐学会民主德国委员会在柏林主办了第一届国际木卡姆研讨会，会上成立的木卡姆研究会得到了国



"第四届'华夏之声'——《且比亚特木卡姆》专场音乐会"剧照

际传统音乐学会的承认，正式成为其下属的组织。这届研讨会的议题是"木卡姆—拉格—行旋律—音乐生产的体系与原理"，共有12个国家的二十余名专家学者参加了会议。会后，由柏林洪堡大学教授艾尔斯纳搜集17篇论文结集内部出版发行。1992年3月23日至28日仍在柏林举行的第二届研讨会，议题为"历史和现实中的地区木卡姆传统"，侧重研讨各个不同地区、不同民族民间流传的木卡姆音乐所具有的不同风格。会后内部出版发行了收有29篇论文的论文集[2]。第三届研讨会1995年10月在芬兰的坦佩雷举行。经过不懈努力，第五届国际木卡姆研讨会终于于2001年8月在中亚著名古城撒马尔罕举行，共有12个国家的学者与会进行了研讨和学术交流。下一届年会预定于2004年在北非举行。越来越多的音乐学家从迷恋木卡姆到涉足木卡姆研究，全球范围的木卡姆热正越燃越烈。在2003年联合国教科文组织评选公布的第二批28项"人类口头与非物质遗产代表作"中，有三种木卡姆（"伊拉克木卡姆"、"阿塞拜疆木卡姆"和乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦联合申报的"夏希木卡姆"）榜上有名，中华人民共和国文化部也已决定将"中国新

疆维吾尔木卡姆艺术”申报为第三批“人类口头与非物质文化遗产代表作”。这就更说明了“木卡姆音乐现象”在人类音乐文化中的重要地位。

由于各种原因，国外的音乐学家们对我国新疆的维吾尔木卡姆一直了解不多。从20世纪80年代末期开始，一些来自日本、美国、法国、英国的学者先后来到新疆，对维吾尔木卡姆进行了实地考察。新疆木卡姆艺术团的出访演出也使得维吾尔木卡姆越来越为世人所瞩目。

看到这里，有读者可能正焦急地想提出一系列有关的问题。例如，木卡姆这一外来称谓的具体含义是什么？木卡姆音乐现象存在于世界哪些国家和地区、民族？其文化背景又是什么？各国家、地区和民族民间的木卡姆之间有何异同？中国新疆维吾尔民间木卡姆有哪几种？它们在题材、体裁、音乐形态等方面具有哪些特点？其表演的形式、场合、功能是怎样的？维吾尔木卡姆是怎样形成和发展的？它和汉、唐时期的西域大曲存在着怎样的关系？在当代维吾尔人的社会生活中，木卡姆处于什么样的位置？它的保护和传承现状如何？存在哪些需要我们重视和解决的问题？面对着世界经济一体化、政治多极化和文化多元化，面对着全球范围内对于“人类口头和非物质遗产”抢救、保护的愈加关注，面对中国正在实施的“西部大开发”战略，维吾尔木卡姆的保护、传承及发展又将经受怎样的挑战与考验？

本书就是为了向广大读者宣传维吾尔木卡姆、介绍维吾尔木卡姆而编撰的，力求做到知识性、学术性并重，努力做多侧面、多层次、全方位的叙述。对于一些尚未形成共识的学术问题，尽可能取诸说并存的客观态度。赵君安、冯斐、李学亮、杨晓楠、梁立、刘湘晨及日本著名学者柘植元一为笔者提供了许多图片，使本书大为增色。笔者的夫人卢欣慰在笔者撰稿过程中给予了笔者多方面的鼓励与支持。她还与张明新先生共同将书稿输入电脑，在此一并表示感谢。本书由于主客观条件所限，错咎之处在所难免，期望诸方专家赐正。

［注释］

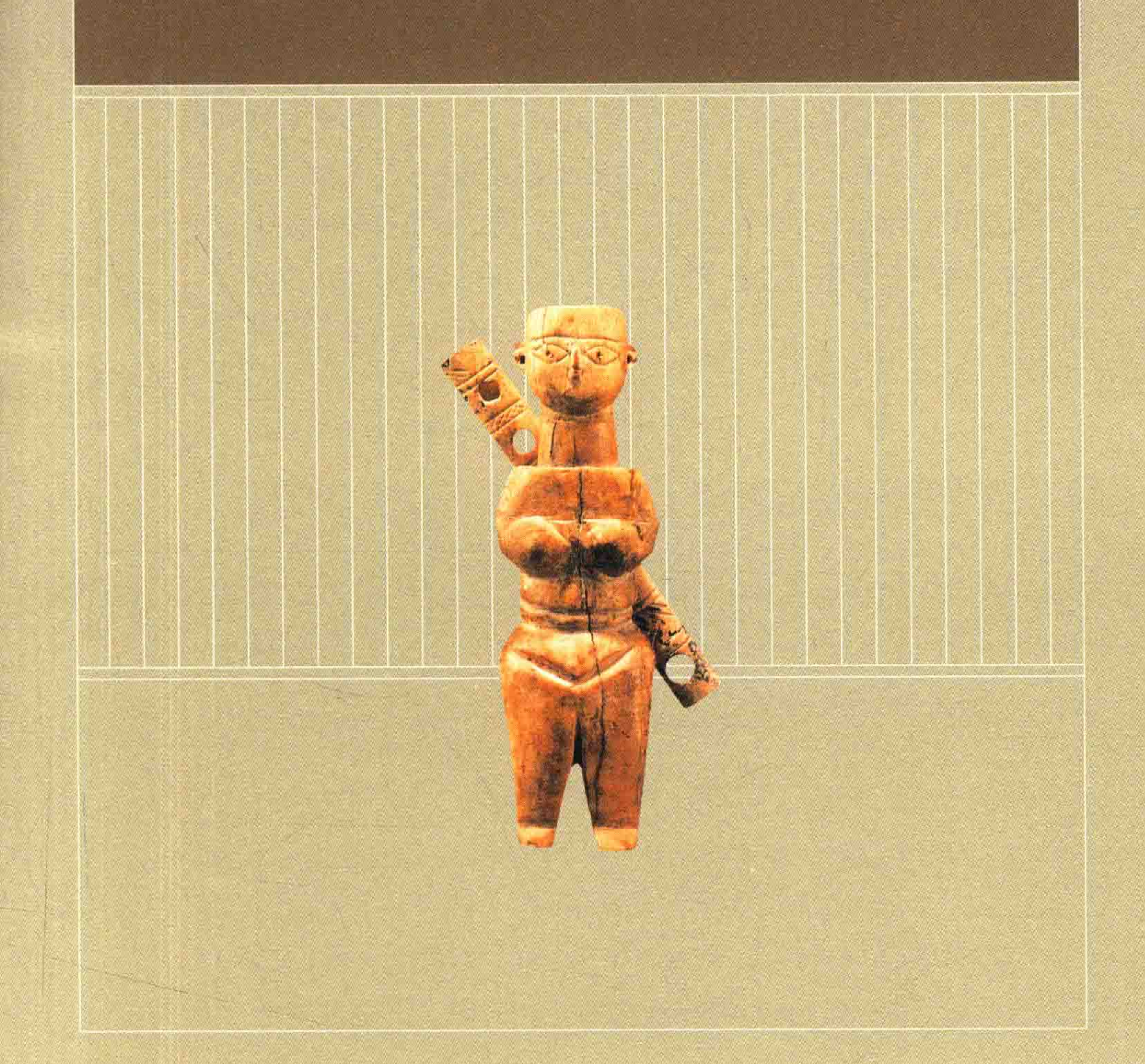
①该文章的题目原文译为《阿拉伯音乐中的各种马卡姆》。木卡姆与马卡姆、玛卡姆等实为同一个词汇，在不同民族语言中不同发音而形成的不同汉语音译。为阅读方便，本书一律将其称作为“木卡姆”。

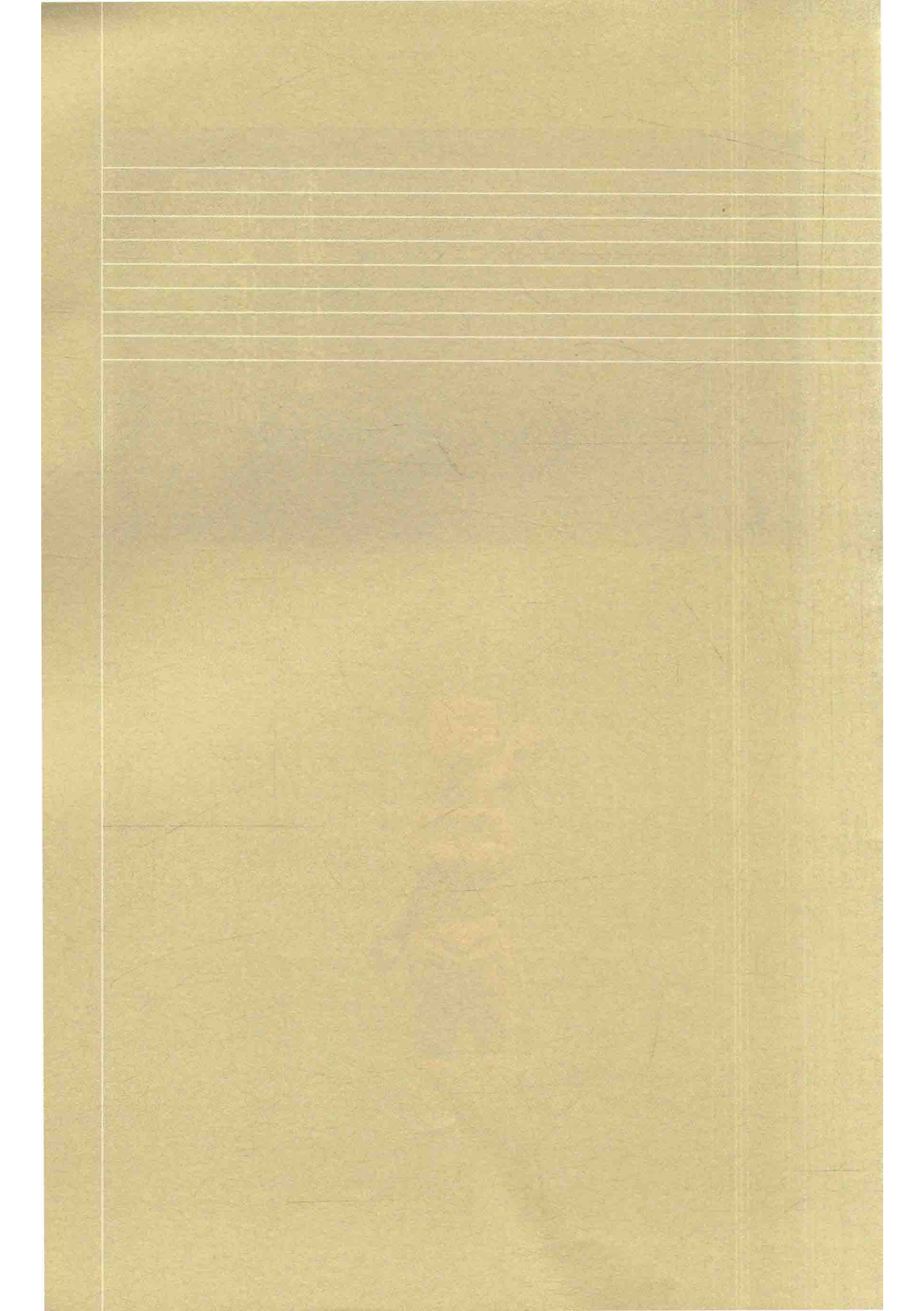
②详见金经言：《关于国外研究木卡姆的一些信息》，载《音乐研究》2001年第1期。

目录

第一章

绿洲文化背景上的木卡姆音乐现象





第一节　木卡姆音乐现象在全球的分布及其绿洲文化背景

除了我国新疆的维吾尔族、乌孜别克族、塔吉克族之外，木卡姆音乐现象在中亚、南亚、西亚、北非等许多国家和地区的民族民间也有广泛的分布。各民族对这种音乐现象有着不同的称谓，请看下表：

木卡姆音乐现象分布概况

区域	国家或地区名	对木卡姆音乐现象的称谓
中亚	乌兹别克斯坦	夏希玛卡姆（意为六部木卡姆）
	塔吉克斯坦	夏希玛卡姆
	土库曼斯坦	玛卡姆
	阿塞拜疆	玛卡姆
南亚	印度	拉格
	巴基斯坦	拉格
	克什米尔	卡拉姆
西亚	伊朗	达斯坦尕赫
	叙利亚	穆莎瓦赫
	阿富汗	玛卡姆
	土耳其	玛卡姆
	伊拉克	玛卡姆

（续表）

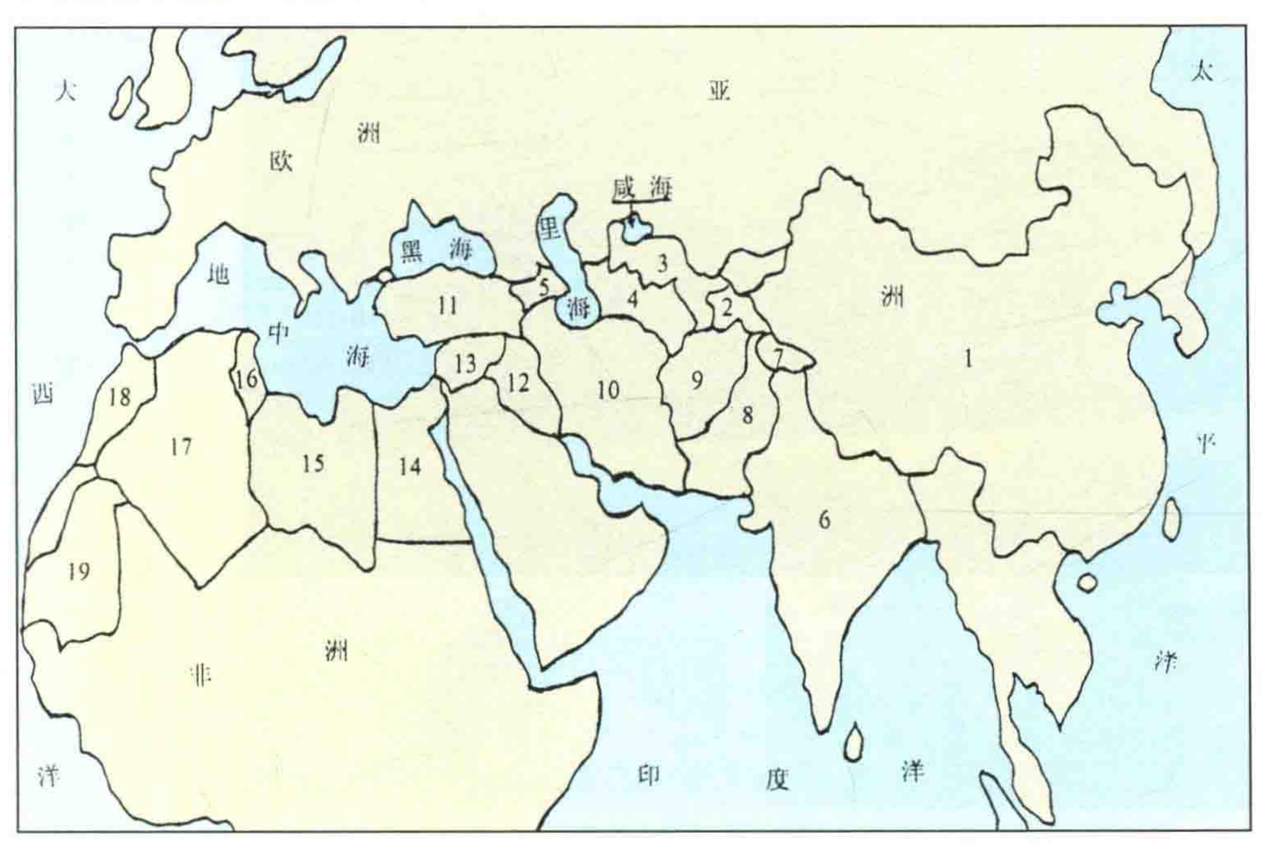
北非	埃及	多尔
	毛里塔尼亚	玛卡姆
	利比亚	努巴
	突尼斯	努巴
	阿尔及利亚	努巴
	摩洛哥	努巴

因为上述各国家、地区的人民大多数信仰伊斯兰教，所以有些学者习惯于把木卡姆音乐现象的产生孤立地和伊斯兰教相联系，并简单地把木卡姆称为“伊斯兰文化”。

当我们打开世界地图，就会看到上述各个存在木卡姆音乐现象的国家、地区是互相毗邻的，它们位于亚、欧、非三大洲的中介，处于北纬20° 至40° 、东经95° 至西经15° 这个范围之内。

这里的自然条件十分恶劣：蜿蜒的天山山脉、昆仑山脉、兴都库什山脉、厄尔布尔士山脉、库尔德山脉、托罗斯山脉、扎格罗斯山脉、高加索山脉、阿特拉斯山脉构成了这一地区的框架，崇山峻岭延伸或包绕、夹持成帕米尔、阿富汗、伊朗、阿拉伯、安纳托利亚、于斯蒂尔特、大吉勒夫、维德扬、阿哈加尔等高原及塔里木、费尔干纳等盆地。由于成千上万年来风沙的作用、劲风的搬运和沙尘的沉积，大片大片的沙漠和砾漠占据了这里的高原和盆地中的极大部分。塔克拉玛干沙漠、卡拉库姆沙漠、克孜勒库姆沙漠、印度大沙漠、希贾拉沙漠、叙利亚沙漠、阿拉伯沙漠、利比亚沙漠、撒哈拉大沙漠、瓦兰沙漠、舍什沙漠等便是其中的主要者。贫瘠、荒芜的土地一望无际，只有在汇聚雪峰融水和山泉水而成的塔里木河、阿姆河、锡尔河、印度河、卡伦河、底格里斯河、幼发拉底河及由此两者汇成的阿拉伯河、尼罗河、穆拉特河、塞内加尔河等河流两岸的冲积平原和咸海、里海、黑海、阿拉伯海、红海、地中海沿岸的狭窄平原上能见到绿色和生命。这里的气候属温带内陆性气候或热带沙漠性气候，以干旱少雨、

木卡姆音乐现象全球分布示意



1.中华人民共和国　2.塔吉克斯坦　3.乌兹别克斯坦　4.土库曼斯坦　5.阿塞拜疆　6.印度　7.克什米尔地区　8.巴基斯坦　9.阿富汗　10.伊朗　11.土耳其　12.伊拉克　13.叙利亚　14.埃及　15.利比亚　16.突尼斯　17.阿尔及利亚　18.摩洛哥　19.毛里塔尼亚

风沙弥漫、日照焦烈、气温日差较大为主要特点。以我国南部新疆为例，且末、若羌一带年平均降雨量仅10毫米多，峡谷、山口的最大风力在12级以上，气温日差可达11℃至16℃。历代旅行家在这里遭遇的艰辛跃然于他们的笔下：

沙则流漫，聚则随风，人行无迹，遂多迷路。四远茫茫，莫知所指，是以往来者聚遗骇以记。乏水草，多热风。风起则人畜惛迷，因以成病。

——（唐）玄奘《大唐西域记》

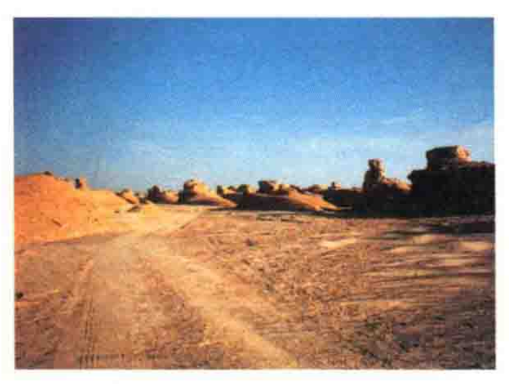
莽莽兮无人，浩浩兮无垠，寥寥萧萧不知延袤几千里，



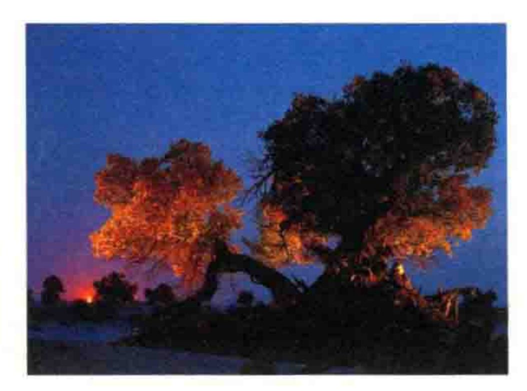
浩瀚的沙漠

> 行人过此恻恻生悲辛。无秋无夏无三春，无飞无走并无介与鳞，无草无木亦无水与薪。凝睇何所见，但见沙中细石扁且璘。抬眼何所见，但见天山雪积高嶙峋。
>
> ——（清）李宣《瀚海歌》

但是，一个个大小不等、连串成链的绿洲却是生活在这一地区的子民们世世代代繁衍生息的摇篮。我国著名历史学家张广达先生说："靠高山融雪形成河流来滋润灌溉的绿洲，是广阔的沙漠之中的绿色生命岛屿，这些岛屿的存在打破了流沙世界的'生物真空'。较大面积的或土地肥沃的绿洲上发展起来农业或半农半牧经济，居民聚集点形成权力中心或城邦国家，创造了富有特色的文化。"[①]绿洲人凭着自己坚韧不拔的英雄气概，吃苦耐劳的拼搏精神，苦中作乐的豁达胸怀，互助互爱的传统作风，在艰苦的环境中深深扎下根来，创造出了古代埃及、古代巴比伦、古代印度、古代波斯、古代塔里木等一个个文明。这里是人类最早使用铁器的地方，最早发明人工灌溉的地方，最早栽培大麦和小麦的地方，



罗布地区特有的“雅丹”地貌



沙漠中“千年不倒”的胡杨



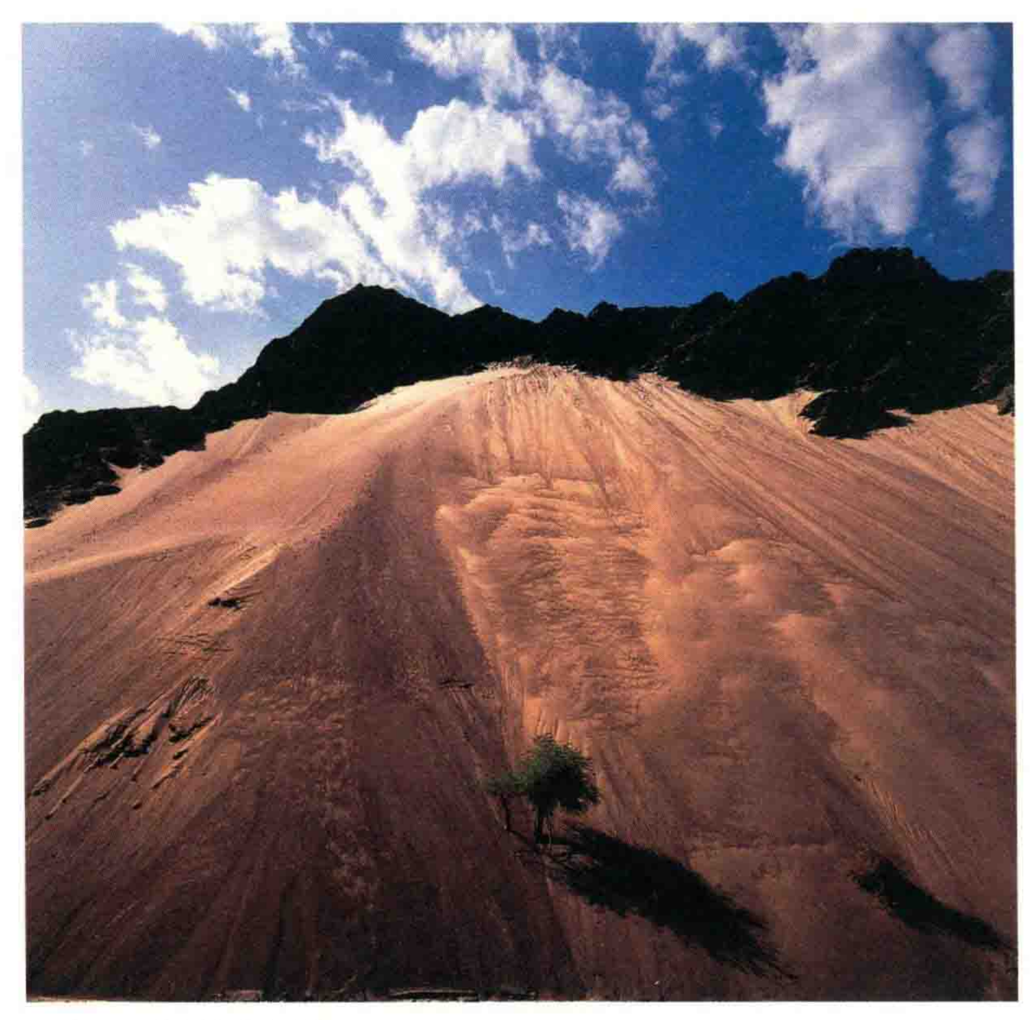
艰苦旅途中的小憩



“沙漠之舟”

最早驯养山羊、绵羊和马的地方，也是世界三大宗教——佛教、基督教和伊斯兰教的发源地。

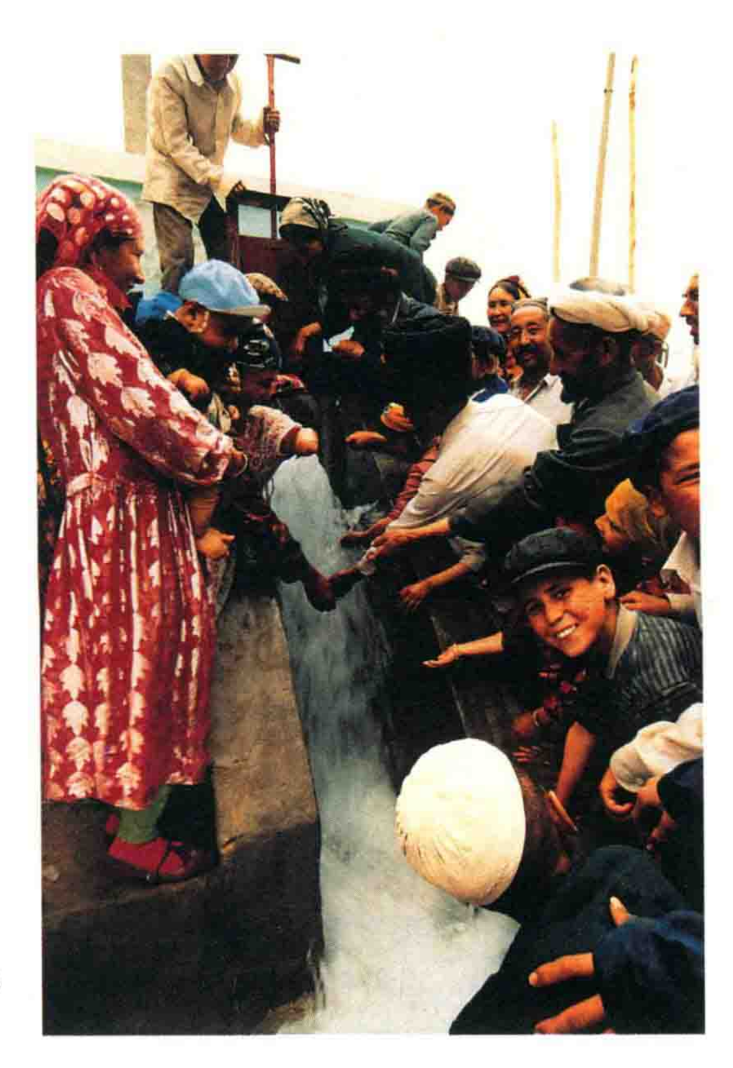
被称为生命岛屿的绿洲当中，有着潺潺流水、绿树成荫、粮棉丰饶、瓜果飘香的秀美景色。但是维吾尔谚语说得好：“只有穿过戈壁才能到达绿洲。”绿洲人一离开绿色的怀抱，就要饱受烈日炙烤、风沙袭卷、饥渴煎熬之苦。漫漫戈壁、茫茫沙海，几天的路程中几乎见不到一个人影。艰苦的自然环境使得绿洲人只有互相照应才能共同生存，这造就了他们的人情味和好客的习惯。同路人是孤独的旅行者美好的向往，实在找不到同路人时，音乐就成了行进在大漠的绿洲人最好的伴侣和抒发孤独、忧伤、苍凉等复杂感情，驱散愁云最好的办法。孤寂的痛苦使绿洲人更加需要感情倾诉和交流，从而对人类表达情感最重要的载体——音乐有



冰川——滋润绿洲的源泉

着特殊的爱好。音乐，渗透到了绿洲人社会生活的每一个角落；音乐，是绿洲人表达感情最有效、最常用的手段。

到过新疆各维吾尔族聚居区的人们都能看到，绿洲和沙漠、砾漠的分界线是如此地清晰：一边是黄沙，一边是绿浪；一边是悲凉，一边是欢乐；一边是死，一边是生！严酷的自然生态环境形成了绿洲人不乐生、不悲死的思维，也使得他们具有高度的乐观精神。心胸开朗、诙谐幽默、爱唱爱跳、爱说爱笑、能歌善舞成了绿洲人的优良传统。哭也是歌、笑也是歌，生也是歌、死也是歌，绿洲人的一生和音乐结下了不解之缘。这种传统世代相袭，就使得绿洲人对音乐具有了特殊的感情和特殊的才能。



绿洲人对“生命之水”怀有极为特殊的情感

史籍记载和考古所得证明了我们的上述观点：古代埃及、巴比伦、伊朗、北印度、中亚乃至塔里木盆地都有高度发达的音乐文化。在王墓的浮雕中出现了多种乐器的形象，从多姿多彩的壁画中也可见到许多生动的音乐生活的场景，这些都是上述自然生态环境为绿洲音乐文化打下的胎记所引来的必然结果，它们构成了“木卡姆音乐现象”最早的历史沉积。

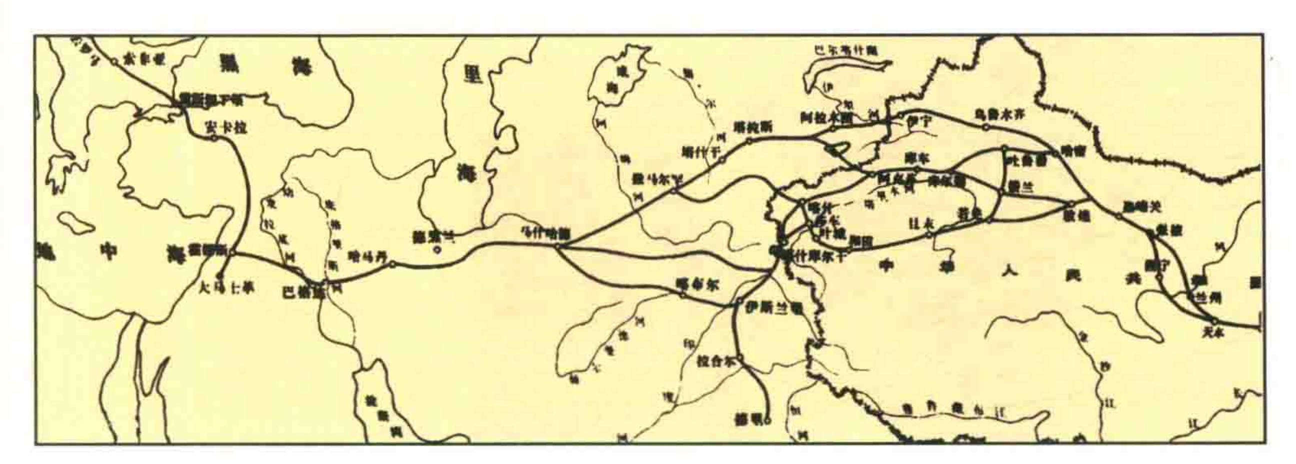
绿洲人过着村落簇居生活，聚集、定居为经常举行与音乐有关的各种群众性聚会创造了条件。在这些聚会上，单独的、篇幅过短的民间歌曲、民间说唱曲、民间歌舞曲逐渐不能为人们所满足，只曲连缀式或主题发展式的民歌套曲、民间说唱套曲、民间歌舞套曲应运而生。这种向套曲化方向发展的趋势在各个绿洲民



沙漠与绿洲

族的传统音乐中都能看到，它为“木卡姆音乐现象”的最终形成提供了必然条件。

举世闻名的丝绸之路是一个巨大的网络，它包括绿洲丝路、草原丝路、高原丝路和海上丝路四大系统。因绿洲丝路为其中主要者，故人们通常所称的丝绸之路实指“绿洲丝路”。其主要路线是：东端起自长安（今西安，亦有学者认为东起洛阳），沿渭水西行，过河西走廊，出玉门关或阳关后分为南北两道：北道沿天山南麓（即塔里木盆地北缘，或沿塔里木河）继续西行，在疏勒（今喀什市）以西越过葱岭（今帕米尔高原），更经大宛（今费尔干纳盆地）和康居南部（今撒马尔罕附近）至木鹿城（今马里）；南道沿昆仑山北麓（即塔里木盆地南缘），在莎车（今莎车县）以西越过葱岭，更经大月氏（今阿姆河中、上游）至木鹿城。南北两道在木鹿城会合之后，或穿过阿姆河上游河谷南向去印度，或经和椟城（今里海东南达姆甘附近）、阿蛮（今哈马丹）、斯宾（今巴格达东南）等地以抵地中海东岸，再分两支，或去罗马各地，或去北非各国。



"绿洲丝路"主要线路

绿洲丝路是伴生着绿洲经济自然形成的。诚如日本学者松田寿男氏所说："绿洲是浮现在沙漠中的岛屿，是个可以耕作的土地。但是这里的农耕受到自然的强烈制约：第一，享受不到雨水的恩惠；第二，由于依赖于地下水和河水，所以水量有限；第三，由于水量有限，所以耕地不能无限度扩大"；"因土地狭小，水量、耕地有限，迟早会发生人口和耕地失去平衡的状态，并且资源丰富也谈不上能满足生活提高的需要。也就是说随着历史的发展，绿洲地理上的封闭性便成为障碍。在这里，当地居民依靠与其他绿洲或其他生产地区的交往突破了这个难点。因此，我们应该说克服了沙漠的艰难险阻的队商的发展是极其自然的。"②张广达先生也说："在欧亚内陆，人们正是依靠联结各个绿洲的一段段道路，靠从高山峻岭中反复多次筛选出来的可以通行的山口，逐渐确定下来东西往来的交通干线和走向，从而也迫使某些山脉、沙漠加入人类交通网络。因此，提起在欧亚内陆的文明会聚线，人们首先应当考虑绿洲在会聚文明中的重大作用。"③就像一粒粒珍珠被穿成项链会更加光彩夺目一般，一个个绿洲连接成丝绸之路之后，作为中转驿站的绿洲在人类文明的发展史上所起到的重要作用就更加被凸显出来，其自身的经济、文化也得到了迅猛发展。

绿洲丝路对绿洲音乐文化的影响是多方面的，它的畅通对于



扛砍土曼的老人——绿洲农垦是他们的主要生产方式



绿色怀抱里的棉田

木卡姆音乐现象起着重要的催生作用。

（1）绿洲丝路的畅通，为各绿洲的农业社会增加了贸易的因素。各队商驿站展现出中转市场的性质，促使其经济日益繁荣。商业利润的积累为文化的发展提供了必需的资金，从而使得一个个新兴的绿洲城邦成为经济、文化中心，也促进了本地区音乐文化的发展。

（2）聚集在各绿洲城邦的王公贵族、商贾巨富们为了迎来送往的需要，将一些杰出的民间艺人召入王宫或私宅，使之成为专门

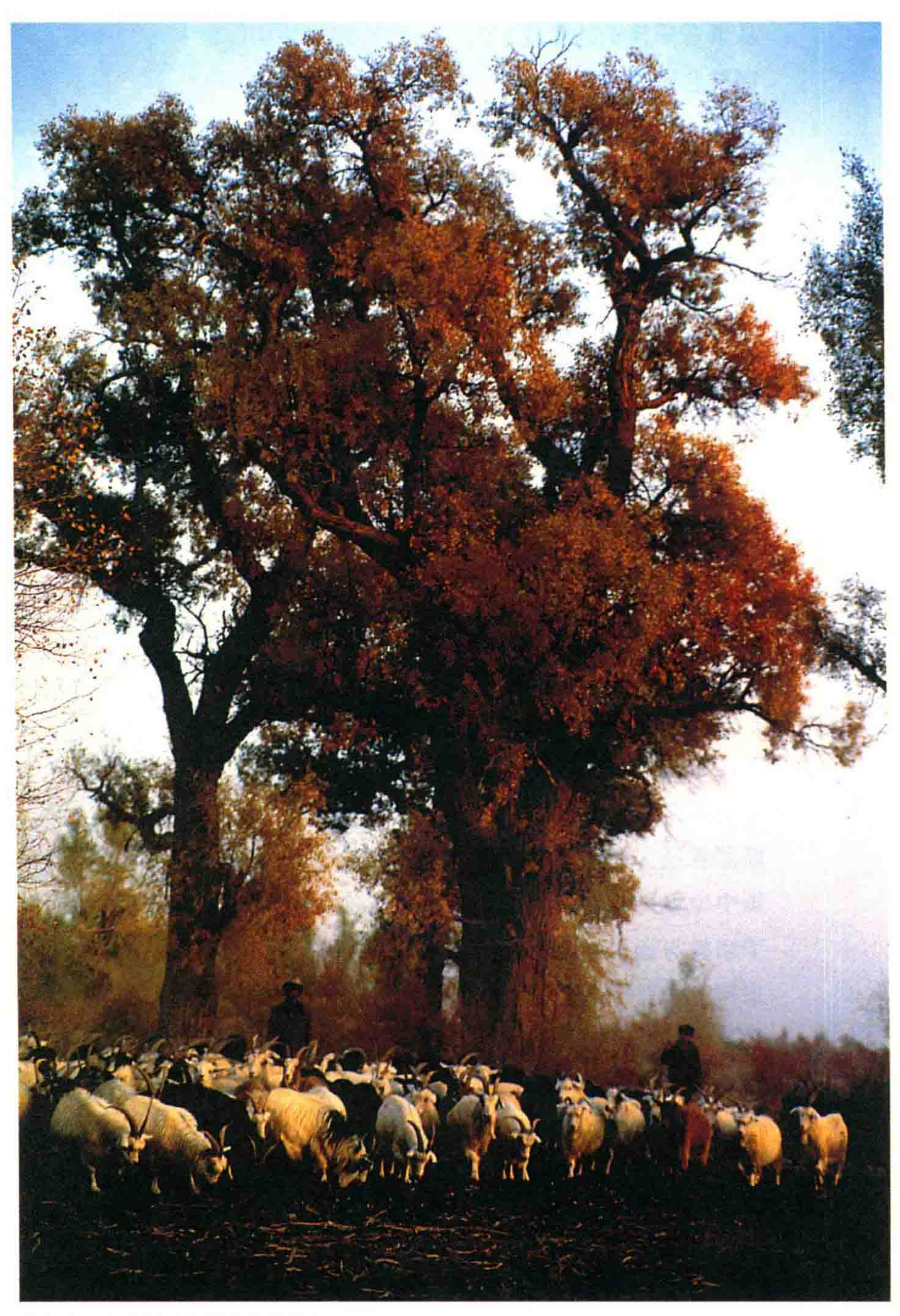
从事音乐舞蹈的专业艺人。他们的艺术才华得到了充分发挥，乐舞技艺迅速提高，进而成为促进本地音乐发展的生力军。同时，当地民间音乐也得到了系统整理、规范和提高的机会。

（3）绿洲丝路既促进了各绿洲城邦音乐文化之间的交流，又为链状绿洲带带来了异国他乡的音乐文化。在海上、空中交通尚未发达的漫长历史时期内，这里是东西方交通的必经之地，也是东西方文化的撞击点和交融区。这种由地理位置和生态条件所决定的开放的性质促进了绿洲音乐文化新的升华。

（4）在各商业集市手工业也得到了迅猛发展，这又为多种乐器的问世和改良提供了足够的技术力量。

（5）佛教、基督教（包括其中的聂斯托力派——景教）、祆教、摩尼教的传教士们是往来于绿洲丝路的重要过客，这些宗教的传播也与丝绸之路的畅通息息相关。各种宗教礼仪是音乐活动的重要载体。在克孜尔、犍陀罗、巴米扬等佛窟壁画中可以见到大量天宫伎乐、以乐娱佛的生动画面，留存至今的大量有关佛曲、梵呗、宣赞、变文的资料都是佛教利用音乐宣弘教义的重要明证。存在于基督教礼仪之中的唱诗已为世人所熟知，祆教的创始人苏鲁阿斯德竭力提倡“保护圣火，颂唱圣歌”。吐鲁番出土的回鹘文摩尼教经文上绘着弹奏琵琶的乐师形象，柏孜克里克第25窟的壁画中也可见到摩尼教乐舞图。这些珍贵的文物、古迹为我们提供了宗教与音乐相互促进的生动例证，可知绿洲音乐文化的发展历来和宗教的传播与兴盛密切相关。

伊斯兰教和音乐的关系显得较为复杂。在创教初期，一些伊斯兰教人士反对包括音乐在内的一切享受。但这并不是伊斯兰教创始人穆罕默德的本意。“很多历史书上记载，先知很爱音乐，有一次艾布·伯克尔[4]看见他正闭着眼养神，他的妻子阿依沙[5]坐在他的身旁，两名女奴在前面边打杜弗[6]边歌唱。艾布·伯克尔想把她俩撵出去，先知阻拦了他，说：‘艾布·伯克尔，今天是节日。’（那天是宰牲节）。从此，音乐和歌曲活动又开始在阿拉伯国家蔓



畜牧业仍然是绿洲农耕的重要补充

延，尤其在节日里，大小音乐会和歌咏会遍及城乡。”[7]穆罕默德去世后，艾布·伯克尔和欧麦尔·本·哈达卜两位哈里发严禁音乐，但到了第二任哈里发奥斯曼和第四任哈里发阿里执政时期，音乐重新受到重视并得到了大张旗鼓的支持和鼓励。之后，伍麦叶王朝和阿巴斯王朝的哈里发们大多对音乐事业采取了鼓励的方针。生活在9世纪的卡乃迪、10世纪的法拉比、11世纪的伊本·西纳在音乐实践和音乐理论方面都做出了杰出贡献。尤其是他们关于音程和调式的理论，为木卡姆音乐现象奠定了理论基础。到阿巴斯王朝末期（13世纪），作为宫廷乐师的阿塞拜疆著名音乐家苏菲丁·艾尔玛威第一次用木卡姆称呼一种音乐套曲，他的做法在中亚、西亚、南亚、北非迅速蔓延，木卡姆音乐现象成为世界音乐史上一道靓丽的风景。

综上所述，绿洲人独特的生态环境使他们具有对音乐特殊的情感和杰出的才华；绿洲人的生活方式使得他们的音乐具有向套曲化方向发展的趋势；绿洲人生活地区的有利地理位置使他们得到了发展音乐文化所必需的经济、物质基础和从东、西方音乐中汲取营养、交融荟萃的可能性；宗教的传播和音乐文化的发展形成互动；各绿洲城邦国君主和中后期伊斯兰帝国统治者成为发展音乐事业的恩主，他们对音乐的倡导使绿洲音乐文化得到了整理、提高、规范、升华的机会。正是由于这些原因，绿洲音乐文化在人类文明史上几度繁荣，他们的沉积是木卡姆音乐现象产生和发展的基础。也就是说，木卡姆音乐现象是绿洲文化的典型产物。

能够为笔者上述论点作出反证的事实是同样信仰伊斯兰教的某些地区、某些民族的传统音乐文化始终与木卡姆无缘。例如，生活在中亚草原上的哈萨克、柯尔克孜人虽然也信仰伊斯兰教，却因为其始终以牧猎为主要生产方式，过非定居的游牧生活，其文化属于草原文化范畴，在他们的传统音乐中就完全见不到木卡姆音乐现象的踪迹。又如，在印度尼西亚和马来西亚，伊斯兰教虽然也都有着强大的影响，但因为这里的人民生活在湿润的亚洲，



绿洲以盛产瓜果著称



温馨一家——“苦中作乐”的绿洲人

以沿海平原的农耕和渔猎为主要生产方式，故其传统音乐始终未受到木卡姆的影响而保持着东南亚音乐固有的特征。这样的例子还可以举出许多，只信仰伊斯兰教而不过绿洲生活的地区和民族的传统音乐文化都与木卡姆无涉。这就充分说明，宗教虽然会对一个地区或民族的文化产生相当程度的影响，但绝不可能从根本上改变由生态环境、生存依托、生活方式、地理位置、历史积沉所制约的本地区（民族）传统文化的本质特征。

第二节　木卡姆释名

对于木卡姆这一源于阿拉伯语的词汇，历来的学者有着多种不同的解释。

（1）位置说。1913年，欧洲音乐学家伊德尔松把木卡姆解释为最高的位置，即歌唱者在中世纪伊斯兰国家的统治者——哈里发面前所站立的台阶或高台。萨克斯和里埃芒·米希扎等人也同意这种说法。近年来，许多学者认为这种说法难以令人信服。因为在中世纪伊斯兰国家的王室中，歌唱者很难有站在君王面前的殊荣，更不要说站在台阶或高台上。

（2）规则、法律、模式、公式说。有学者认为，阿拉伯语中“木卡姆”和希腊语“努木真”具有相同的含义，即规则或法律，在现代维吾尔语中，“木卡姆”一词也有同样的意思。例如，人们可以说“请按照木卡姆办事吧”！引用到音乐领域，这个词又转义为“模式”或“公式”。

（3）乐音、音位、音阶、调式说。认为“木卡姆”一词在古阿拉伯语中意为“声音”，后来指古代乌德琴手左手在指板上所按的指位。因为乐手左手指位的不同可以奏出不同的音阶，从而形成



骨制乐人小像
（西南伊朗，1—3世纪）



乐人纹银壶（伊朗，萨珊朝，4—6世纪）

不同的调式，由此木卡姆一词便有了调式的含义。1976年出版的《苏联大百科全书·音乐卷》中取这种说法。

（4）曲调说。在维吾尔语中木卡姆一词就具有曲调的含义，如人们欲表示不要老唱这老腔老调之意时，老腔老调一词就常用“旧的木卡姆（库纳木卡姆）”来表示。

（5）旋律类型说。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》载：“阿拉伯音乐的曲调以四音列为基础。各种不等的音程构成了多种类型的四音列，两个以上的四音列可以组合成一种调式。在阿拉伯音乐中有一百多种这样的调式，它们被称之为‘玛卡姆’。”“音乐家们根据玛卡姆所规定的音阶、音域、音程、骨干音以及惯用的旋律型与节奏型，结合特定的感情和哲理即兴演唱演奏。”萨克斯、奈特尔、亚尔吉等音乐学家也认为，木卡姆是指“以特定的音阶、特定的音程、特定的曲式结构、频繁反复的基本动机为特征的旋律类型”、“旋律骨架和旋律模式”或者“调式旋律类型”。



弹里拉琴的妇人像
（西南伊朗，1—3世纪）

（6）特定时空组合及“特殊的作曲手法”说。阿拉伯音乐学家哈比卜·哈桑·托马认为：“只有在这种特定情形下才保存了木卡姆现象最本质的特征，即一种节奏—时间的组合以及一种必需的和确定的声调—空间方面的组合。”而所谓的特殊作曲手法即为：首先选择一个调式，以其为基础产生出旋律，然后以不同节拍与节奏型组织成各个阶段，从而形成乐曲。这种作曲手法被称为“调式—节奏作曲法”。

（7）音乐体裁、套曲、大曲、乐种说。在缪天瑞先生主编的《音乐百科词典》中，万桐书先生所撰“木卡姆”词条说：“十一世纪至十四世纪，在中亚一些民族先后出现了按木卡姆调式体系构成的大型音乐作品，给木卡姆除调式实体外增加了音乐体裁的含义。”也有学者认为，木卡姆由“麦嘎麦”一词演变而来，而麦嘎麦原意指10世纪阿拉伯文坛兴起的一种文学体裁，这类文学作品是一种讲述戏剧性故事的押韵散文，可以填在音乐中叙唱。这些音乐由单独的小曲按照所讲述的故事汇集成套曲后也被称作“麦嘎麦”，后来衍变为木卡姆。《苏联大百科全书·音乐卷》中也把木卡姆解释成“一种声乐、器乐套曲”。在1960年出版的《十二木卡姆》中，称《十二木卡姆》“既包罗有古典叙诵歌调，也包罗有民间热烈的舞蹈音乐和流畅、优美的叙事歌曲”的“系统的、结构严整的大型组曲”，简称“大曲”。《十二木卡姆》中每一套木卡姆的第一大部分被称作“琼乃额曼”，琼意为“大”，乃额曼意为“乐曲”，故琼乃额曼也可意译为“大曲”。此外，在较长的一段时间里，我国的民族民间音乐被分为民间歌曲、民间乐器曲、民间歌舞曲、说唱音乐和戏曲音乐五大类，《十二木卡姆》融叙诵歌、叙事歌、器乐曲、

歌舞曲于一体，很难被纳入五大类之中的某一类，于是在20世纪60年代就有学者提出木卡姆为一种特殊的乐种。



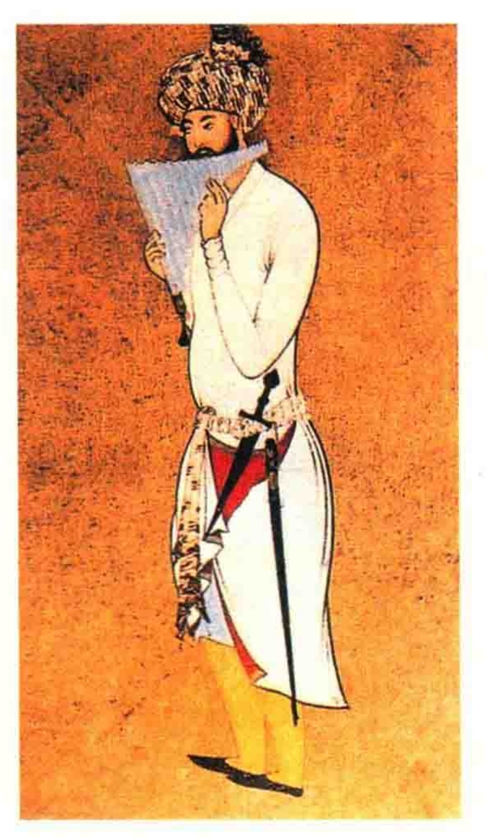
乐人弹箜篌像（伊朗，13世纪）

（8）散板说。维吾尔族民间艺人习惯于此说，他们习惯地将木卡姆对应成散板乐曲。你若请他们唱一段木卡姆，在大多数情况下，他们将为你先唱散板曲调。《中国音乐词典》也将木卡姆称作“感情深沉的散板序唱，节奏自由，句句长短不一”。

（9）即兴演唱（奏）方法说。伊德尔松最早在研究木卡姆时就提出了这个观点。匈牙利音乐学家萨波奇·本采在其所著的《旋律史》一书中附有一篇名为《民间音乐和艺术音乐中的“马卡姆”原则：类型及其变体》的专论。文中说：“马卡姆就是为演奏者的艺术设置规范的有关传统、规律和风格的总和。演奏者的即兴演奏，或表演出来的旋律形态意味着在社会风格规范下的他的个性的发挥”；“这种艺术的精髓在于能在约束与自由、固定样板与即兴演奏、集体与个人、长期传统与当前创造之间取得平衡”；“凡是民间旋律的形成和创造都使用马卡姆，即变体形式”；“安排停当的只是一般轮廓和基本姿态，其他就通过演奏去自由处理，是演奏把意义和活力融化在旋律之中”。⑧

不难看出，在上述9种说法中，第3、4、5三说是纵向的即空间方面的组合，涉及乐音、音阶、调式、曲调、旋律型等方面的纵向模式；第6、7两说加进了横向的即时间方面组合的内容，涉及结构、节拍、节奏型等方面的横向模式；第2说是对于这两种模式的理论依据；第9说则特别应该引起那些所谓经过了专门教育的正规的、专业的音乐家们的注意。

人类在经过几千年的口传心授的音乐文化传承阶段之后，进


奏排箫的贵公子（木索依卡尔，16世纪末）

入所谓“科学的”以学堂教学为主的音乐文化传承时代。人们开始习惯从书本中学习知识，从曲谱中学习音乐。严格地按照曲谱唱（奏），成为专业音乐界天经地义的规则、要求和习惯（大型器乐协奏曲中的华彩乐段稍可例外），对于不识谱的民间艺人，当然是要被视作“不正规”的。民间那种根据不同时间、不同地点、不同艺人和不同感觉而表现出来的互不相同的即兴演唱（奏）方法，往往被斥为“不科学”。萨波奇·本采所谓的马卡姆原则恰恰是对上述陈旧观念的挑战。我们从萨波奇·本采的议论中可以悟到这样一个道理：每一件音乐作品都应该是一个音乐的活体，每一次音乐表演的鲜活性即它不同于其他任何一次的这一次的个性，正是其感人魅力之所在。诚因如此，萨波奇·本采将马卡姆原则称作为“艺术的精髓”。从而我们也可以看到木卡姆音乐现象在全球音乐文化乃至世界音乐发展史上所具有的重要位置和重要意义。

对于木卡姆这一词汇之所以有多种多样的解释，其原因有二：一是因为各民族、各地区的木卡姆音乐现象有所不同；二是因为木卡姆一词在历史长河和广阔的地域中有过多次转义。由此，笔者认为各国家、各地区、各民族的音乐学家们可以根据当地木卡姆音乐现象的实际对木卡姆这一词汇作出不同诠释。而对于以《十二木卡姆》为代表的维吾尔木卡姆来说，我们的解释是：“具有调式和旋律类型意义的，以节拍和节奏型变化为主要发展手法的，融叙诵歌、叙事歌、器乐曲、歌舞曲于一体的大型古典套曲。”⑨

第三节 各国家、各地区、各民族木卡姆之异同

由于都被称作“木卡姆”，而且其中每一套的名称也部分地相同（如在我国新疆维吾尔族“十二木卡姆”，乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦“夏希木卡姆”，伊朗“达斯坦尕赫”及阿拉伯木卡姆中，都有一套被称为“纳瓦”），在人们的理解中就容易形成一种误解：各国家、各地区、各民族的“木卡姆”是一种相同的音乐，有个别人甚至盲目推崇“我国维吾尔木卡姆皆由波斯—阿拉伯传来”的观点。其实这些都和木卡姆音乐现象的实际不符。

比较研究是民族音乐学所倡导的最主要的研究方法，只有认真进行中外木卡姆的比较，找出存在于它们之间的异同，并结合各国家、各地区、各民族的文化背景作进一步的深入探研，才可能揭开存在于中亚、南亚、西亚、北非各国家及地区、民族民间的木卡姆音乐现象之中一个又一个的谜团，从而形成对于它们各自的“发生”和相互之间的“传播”这两个方面的正确、全面的学术观点。由于中外木卡姆研究尚处于起步阶段，本节所述各国家、各地区、各民族木卡姆之异同难免粗浅、片面。[10]

首先，我们说世界各国家、各地区、各民族的木卡姆音乐具有以下几方面的共性：

（1）都是一种含声乐、器乐、舞乐这三种音乐体裁（或其中之二）的综合性套曲。

（2）篇幅都较为长大，且大多具有较为严谨、相对稳定的结构。

（3）在这种套曲内部，大都可以见到主要乐调和旋律型的贯穿，也就是说，大部分木卡姆具有包含调式和旋律类型这两方面的“纵向模式”含义。



牛头箜篌（伊拉克，前2500年）

（4）在中外木卡姆的乐调中，大都可以见到四分之三音律的影响，除了固定的音级外，上下游移的活音对整个音乐风格也起着重要的作用。

（5）绝大部分木卡姆套曲的起始部分，都是节奏自由的散板乐曲。进入固定节拍之后，又都有有变化地贯穿于乐曲始终的“节奏型”制约着旋律的进行和乐曲的性格。

（6）在一定的模式范围内，演唱（奏）木卡姆的艺人们常常作程度不同的即兴发挥。也就是说，在演唱（奏）中他们都遵循着伊德尔松和萨波奇·本采等音乐学家所总结出来的所谓的“马卡姆原则”。

（7）都具有较为悠远的历史。在其形成过程中，大都经过纯粹的民间艺人和宫廷乐师的共同加工。

（8）都以口传心授的方式世代传承。

（9）都表现出了本国家、本地区、本民族的哲学思想、道德观念和特殊的情感、特殊的音乐审美心理，从而典型地反映着本国家、本地区、本民族传统音乐文化的风格，并在一定程度上具有

代表性的意义。

写到这里，有必要对上述的第4点作简单的阐述。

我国民族音乐学的先驱王光祈先生在1926年所著《东方民族之音乐》中，把世界乐制种类归纳为三大乐系，即中国乐系、希腊乐系和波斯亚剌伯[11]乐系。而波斯阿拉伯乐系中存在着四分之三音和中立三阶、中立六阶等四分中立音程。[12]



奏琉特乐人像（伊朗，前1800—前1600年）

乐律，又叫“音律”或“律”，指的是“音乐的高低标准；乐音的有关法则或规律”[13]。五度相生律和纯律是对世界各国音乐实践影响最大的两种自然律，十二平均律是“使律制简化的一种律”，“它用十二个律应付一切的变化”[14]。根据十二平均律的理论，一个八度的音程被分为十二个等份，其中的每一个等份即每个半音（也称“小二度”）的音分值被英国著名音乐学家埃利斯定为100音分，一个全音（也称“大二度”）被定为200音分，全音和半音是“两分”的关系。但在波斯—阿拉伯乐系中，一个全音被分成了四个四分音，每个四分音的音分值为50音分，所谓的四分之三音的音分值就成了150音分，处于大二度和小二度之间。同理，所谓的中立三阶（中立三度）的音分值为350音分，处于大三度（400音分）和小三度（300音分）之间；中立六阶（中立六度）的音分值为850音分，处于大六度（900音分）和小六度（800音分）之间。因为存在有四分音和中立音，故“四分之三音”体系又被一些音乐学家称之为“四分中立音律”。

在音乐实践中，四分之三音有151音分和143音分两种。中立三度的音分值为355音分，中立六度的音分值为853音分。对于四分之三音体系的形成历史，王光祈先生和我国著名律学家缪天瑞



镀金银制杯（阿希里阿，公元前7世纪）四壁绘有演奏长颈琉特、双管苇笛、箜篌、太鼓等乐器的乐人形象

先生都认为源于古代波斯、阿拉伯，而现代通行的“四分之三音体系”最终形成于公元8世纪，由著名乌特（一种短颈四弦拨弹弦鸣乐器）手扎尔扎尔确认。近年来，我国另一位著名律学家赵宋光先生提出了“‘四分中立音’东方起源说”，因非本文探讨内容，故不赘述。

游移的活音在音乐中据有重要位置，是东方音乐的重要特点。西方的基本乐理把构成调式的乐音组合称作“音阶”，应当可解释为“由若干个固定的音级所组成的音乐台阶”。而在东方（包括亚洲和非洲）各国家、各地区、各民族的音乐实践中，构成乐曲调式类别的除了若干个固定的音级外，还包括若干个不固定的、游移的活音，也许这和东方人对于美的执着追求有关：由一个个固定的音级构成的音阶是一条条直线，而每一个不固定的、游移的活音却是一条条曲线。美学的观点告诉我们，无论是蜿蜒曲折的溪流，还是滔滔向前的江河；无论是植物的躯干枝叶，还是动物的机体四肢，世界万物都是由曲线构成，只有人工制作的作品或物件（如门窗、桌椅、箱柜等各式用品及各式艺术品）等才可能具直线状，曲线具有直线所无可比拟的自然美。东方音乐的实践也明确无误地告诉我们，乐曲中那一个个游移的活音，正是最富表情、最为动人的乐眼。

其次，我们也要说各国家、各地区、各民族的木卡姆音乐无论在体裁、题材、篇幅、结构以及表现在乐律、乐调、音阶、旋律类型及其发展手法、节拍、节奏等音乐形态特点乃至演唱（奏）场合、功能、乐器使用等诸多方面都有着很大的区别，从而说明



伊朗塔凯斯坦石窟全景

各国家、各地区、各民族的木卡姆都是该国家、该地区、该民族传统音乐文化整体的重要组成部分，都是“发生”在各自的文化底蕴和民间音乐的丰厚基础之上的，相互之间虽然肯定有过“传播”甚至是影响、交流或融合，但其始终以本土的传统音乐文化为根基的事实却毋庸置疑。

为便于阅读，我们对各国家、各地区、各民族木卡姆音乐之差异也总结为以下几点：

1．体裁、题材方面的差异

虽然总体来说，世界范围内存在的木卡姆音乐都由歌乐、器乐、舞乐三者构成，但这三者在各国家、各地区、各民族的木卡姆音乐中所占的比重却大不一样。

《阿塞拜疆木卡姆》主要是一种器乐表演形式，偶见声乐和舞乐；北非马格里布各国（摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚）把木卡姆称作“努巴”，这个词汇原意为“旋转”，这里指的是由一定数量的声乐曲和器乐曲构成的套曲，并以声乐（包括独唱和齐唱



伊朗塔凯斯坦石窟奏乐图

两种形式）为主体；埃及的多尔主要也是一种歌唱形式，器乐起前奏和间奏的作用；叙利亚的穆瓦沙赫一般是合唱表演，或以独唱、合唱交替表演；《伊拉克木卡姆》只含歌乐和器乐；乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的《夏希木卡姆》主要由器乐、歌乐组成，每个大段落中只有一首叫乌法尔的乐曲具有舞乐的性质；伊朗的达斯坦尕赫，原意为“组织”，这种套曲主要也由歌乐、器乐组成，但在第一段落的结尾，常有舞乐出现。相比之下，我国新疆维吾尔族民间流传的木卡姆中舞乐所占的比例就要大得多，且因为是用歌乐来为舞蹈伴奏，就使得这些段落兼有歌乐和舞乐的性质，成为了歌舞曲，《刀郎木卡姆》、《哈密木卡姆》及《十二木卡姆》第一大部分的后部及第三大部分——麦西热甫部分、《吐鲁番木卡姆》中的大部分乐曲均属此类。

各国家、各地区、各民族的木卡姆所表现的内容也各有侧重。伊朗的达斯坦尕赫长于叙事；克什米尔的卡拉纳具有史诗的性质；《伊拉克木卡姆》的唱词表现着丰富的内容，有对美好过去的回忆，

有对纯洁爱情和宝贵青春的描绘，有对人的智慧、尊严的赞美，也有悲伤、失望或离别之苦的倾诉。除此之外，伊拉克人还在木卡姆音乐中表达着对伊斯兰教的虔诚信仰，如对伊斯兰教所信仰的唯一真主安拉和先知穆罕默德的赞颂，以及呼唤人们按时做礼拜的宣礼赞；感叹、哀伤的唱词在埃及的多尔中占有相当比例；印度的拉格肩负着感染心灵的重任，表现了欢乐、爱情、虔诚、悲哀、温柔、神秘等不同内容；乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的《夏希木卡姆》的歌乐属叙咏歌曲，内容以表达爱情、倾诉思念、哀叹人生苦难、宣讲人生哲理为主；《维吾尔木卡姆》的唱词中除了与《夏希木卡姆》相近的内容之外，有故事情节的长篇叙事诗歌片段也常常被填进《十二木卡姆》中每一套木卡姆的第二大部分——达斯坦之中演唱。



奏弓形箜篌像（巴基斯坦，犍陀罗，2—3世纪）

2．篇幅结构方面的差异

各国家、各地区、各民族流传的木卡姆在篇幅上有着非常大的差异。短小者仅由一首或几首乐曲构成，长大者包括若干个部分，每个部分又包含若干首乐曲。其演唱（奏）时间也从几分钟、几十分钟至一小时、两小时不等。大部分木卡姆有着较为固定的结构模式，土库曼、阿塞拜疆的木卡姆却在例外。下文所列为中亚、南亚、西亚、北非四个地区具有代表性的木卡姆音乐结构模式，从中充分显示出各国家、各地区、各民族木卡姆音乐在结构方面的不同。

中亚地区塔吉克斯坦《夏希木卡姆》的结构模式：

第一大部分——木什基洛特（意为：艰深），由一系列弹布尔独奏或民间器乐合奏曲组成。含：



奏竖笛像（巴基斯坦，犍陀罗，2—3世纪）



击钹图像（巴基斯坦，犍陀罗，2—3世纪）



击太鼓图像（巴基斯坦，犍陀罗，2—3世纪）

塔斯尼夫（意为：旋律）；

塔尔基（意为：反复）；

尕尔冬（意为：天空）；

穆亥买斯（意为：五段）；

萨基尔（意为：慢板段落）。

第二大部分——第一组舒巴（意为：支脉），含：

萨拉赫巴尔（引子）；

塔尔基（长篇独唱曲）；

即斯里（长篇独唱曲）；

苏波里希·阿波林（结尾）。

第三大部分——第二组舒巴，含：

萨乌加（声乐组曲的形式）；

塔尔肯恰（萨乌加的第一变体）；

卡什卡尔恰（萨乌加的第二变体，卡什卡尔即“喀什噶尔”的塔吉克语读音，意指本段乐曲按照喀什噶尔地区的音乐风格发展而来）；

索基诺玛（萨乌加的第三变体）；

乌法尔（萨乌加的第四变体，具有歌舞曲的性质）[15]。

乌兹别克《夏希木卡姆》只含两大部分，第一大部分被称作“恰尔禾克思木”，意为“器乐部分”；第二大部分被称作“艾修来克思木”，意为“叙咏曲部分”。塔吉克、乌兹别克《夏希木卡姆》这种器乐和歌乐被截然地分在不同部分的结构与维吾尔族《十二木卡姆》中歌乐、器乐相间的结构大相径庭。



结婚列队之先导（土耳其，绘于17世纪）

南亚地区印度拉格的结构模式：

第一部分——阿拉普（无乐器伴奏的慢速散板序唱）；

第二部分——安德拉（中速，进入正规节奏，显示旋律主体）；

第三部分——桑贾利（展开部，用各种装饰音对主题进行变奏）；

第四部分——阿胞基（节奏加快的结束部分）[16]。

西亚地区伊朗达斯坦尕赫的结构模式：

第一部分——达拉马德（引子）；

第二部分——皮希达拉马德（器乐合奏）；

第三部分——伦格（舞曲，常用在每一个段落的结尾处）；

第四部分——恰哈尔买孜拉卜（各种乐器的独奏，以表现演奏家的技巧）；

第五部分——塔斯尼夫（器乐伴奏下的声乐曲，最后仍以伦格结束）[17]。

北非地区突尼斯努巴的结构模式：

第一部分——伊斯蒂夫坦（节奏自由，慢速的器乐合奏序曲）；

第二部分——穆沙塔尔（四段由慢渐快的乐队合奏）；

第三部分——阿布雅特（有前奏、间奏和尾声的独唱歌曲）；

第四部分——布达伊赫（一组歌曲，有器乐合奏作为前奏）；

第五部分——杜西亚（器乐合奏及即兴独奏）；

第六部分——布鲁勒斯（组歌）；

第七部分——达尔吉（有前奏的声乐组曲，轻快、活泼）；

第八部分——哈菲夫（有前奏的歌曲）；

第九部分——卡特姆（快速的声乐终曲）[18]。

3. 乐律、乐调、音阶方面的差异

由于木卡姆音乐现象分布于亚、非、欧三大洲的连接部，中国音乐、欧洲音乐及南亚、西亚音乐对它均有影响。但是，由于民族渊源和所处地理位置的不同，对于这些影响的接受面又各有侧重，这就形成了各国家、各地区、各民族木卡姆在乐律、乐调、音阶方面的差异。

西亚（除土耳其外）和北非的木卡姆主要受古代埃及音乐、两河流域音乐和波斯音乐的影响，除马格里布地区的努巴中尚可见到当地土著柏柏尔人以五声调式为主的音乐遗存，叙利亚木卡姆中因接受欧洲音乐的影响也可见到大、小调的踪影之外，大都沿用波斯—阿拉伯调式音阶。

这种调式音阶的首要特征便是四分之三音的大量存在。在当代作为阿拉伯音乐基础的14个调式音阶中，100音分、200音分、300音分、400音分和500音分的相邻音程共57个，占全部相邻音程的61.95%；50音分、150音分、250音分和350音分的相邻音程共35个，占全部相邻音程的38.05%。伊朗十二套达斯坦尕赫的调式音阶中共有84个相邻音程，其中200音分、100音分的相邻音程共55个，占全部相邻音程的65.45%；150音分、250音分的相邻音程29个，占全部相邻音程的34.60%。半音（亦称“小二度”，100音分）、四分音窄二度（即四分之三音，150音分）、全音


土耳其细密画中的奏竖笛者

（亦称“大二度”，200音分）、四分音宽二度（即四分之五音，250音分）及小三度（300音分）、中三度（350音分）、大三度（400音分）、减四度（400音分）、四分音窄四度（450音分）、纯四度（500音分）、四分音宽四度（550音分）、增四度或减五度（600音分）、纯五度（700音分）、四分音宽五度（750音分）、小六度（800音分）、中六度（850音分）、大六度（900音分）、小七度（1000音分）、中七度（1050音分）、大七度（1100音分）等多姿多彩的音程关系，必然给乐曲的旋律带来更加丰富的色彩和独特的韵味。

南亚古国印度有其独特的乐律，即由二十二个被称作“斯鲁蒂”的最小单位构成格拉玛（音阶）。如果把一个八度分为二十二律，则相邻两律间的平均音分值应为54.5音分。但印度二十二律并不是平均律，其相邻两律间的音分值有51音分、56音分和60.6音分等不同的距离，由三个斯鲁蒂所构成的所谓的小全音，大都具有四分之三音的性质。在奏（唱）实践中，演奏（唱）者也常常通过升高或降低某一律来求得四分之三音之类的音程，这也许是印度文化和波斯文化的相互交流及伊斯兰教在印度北方广为传播的结果。除七声调式之外，印度拉格中还存在五声调式和六声调式，但无论由几声组成调式音阶，均可见到四分音程、中立音程的踪影。

中亚地区自古以来活动着亚洲亚利安人和突厥人、蒙古人这

三大势力，乌兹别克、土库曼、阿塞拜疆都属于突厥语民族，塔吉克族虽然操属于印欧语系伊朗语族的语言，但在历史上也受到过突厥人的深刻影响。这些国家和民族的木卡姆音乐和我国维吾尔木卡姆一样，具有更加鲜明的混成性特征：五声音阶代表着古代生活在我国漠北草原的匈奴、丁零、高车、铁勒、突厥、回纥等草原民族音乐文化的印记；七声音阶也许是受亚历山大东征和丝绸之路所带来的希腊文化的影响；至于四分之三音体系，当是亚洲亚利安人的音乐文化遗踪。

现在生活在西亚地区的土耳其民族是西突厥的后裔。西突厥灭于唐代，其中的一部，即塞尔柱王朝的突厥乌古思人，在公元8世纪至11世纪从中亚进入小亚细亚，同当地突厥化的希腊人、波斯人、亚美尼亚人等长期结合。13世纪，奥斯曼突厥人又从中亚迁入，同当地居民结合，始称奥斯曼土耳其人。土耳其共和国位于亚洲西部、欧洲东南角，地跨亚欧两洲。这些血缘和地缘的原因使得土耳其木卡姆的调式极为复杂，在理论上存在有347种不同的音阶（另说可达553种），其中最重要的也有近百种。在常用的13种调式音阶中，有7种与阿拉伯木卡姆的调式音阶相同，其余的6种为土耳其所特有，以包含有一或两个增二度音程为特征。

上文中提到过大多数国家、地区、民族的木卡姆具有调式的意义，因此在许多时候，木卡姆的名称就代表着特殊的音级或音阶。值得注意的是，在不同国家、地区、民族木卡姆音乐中出现的名称相同者，却沿用着不同的音阶。现以《纳瓦木卡姆》为例加以说明：

纳瓦一词在阿拉伯语中原意为“美妙、动人的声音”，因此被许多国家、地区、民族引用为音级、音阶或整套木卡姆的名称。但是，只要稍加比较，就可以看出都被称作“纳瓦”的音级和调式音阶相去甚远。

据萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，苏菲丁·艾尔玛威把阿拉伯音阶分为17个音级，被称作“纳瓦”的音级为 g^1[19]，而据维吾尔



印度寺院挂布中的歌舞场面（19世纪）

木卡姆大师吐尔地阿洪之子卡吾尔阿洪向笔者介绍，维吾尔木卡姆艺人们习惯把乐音 $^{\#}f^{1}$ 称作“纳瓦音位”，两者有着小二度的差异。

在中世纪阿拉伯流行的12个调式中被称为“纳瓦调式”的音列式样为：

c　d　𝄳e　f　g　a　𝄳b　c[20]

现代阿拉伯音乐中常用的纳瓦调式的音列样式为：

d　e　f　g　a　𝄳b　c　d[21]

其中的“𝄳”为半降音符号，表示该乐音要降低 $\frac{1}{4}$ 音（50音分）。在下文中还将见到半升音符号“𝄲”，表示该乐音要升高 $\frac{1}{4}$ 音（50音分），游移音符号“〰”和下游移音符号“⩫”，表示该乐音要在

50音分左右的范围内向上或向下游移运动。

在现代波斯音乐的调式中，被称为“纳瓦调式”的音列式样为：

g a 𝄳b c d 𝄳e f g[22]

在塔吉克斯坦流传的《夏希木卡姆》中，《纳瓦木卡姆》和调式音列样式为：

g a b c d e f g[23]

布哈拉地区流传的乌兹别克《夏希木卡姆》中的第三套也叫《纳瓦木卡姆》，其第一大部分“器乐曲部分”中的大多数乐曲旋律都建立在下列调式音列式样之上：

d e $\widetilde{f}$ g a 𝄳b(♮b) $\widetilde{c}$ d[24]

我国新疆维吾尔族民间流传的《十二木卡姆》中的第十套被称作《纳瓦木卡姆》，贯穿于整部木卡姆之中的调式音列式样为：

d e >$\widetilde{e}$ f #f g a >$\widetilde{a}$ b c d

上文所列的6种纳瓦调，无论是调首音高，还是调式音列式样，都有着很大的差别。这就说明在木卡姆音乐的实际中，绝不能因为名称相同就轻易地以为是相同的乐调或相同的乐曲。这种“同名异实”现象在乐器方面也普遍存在（详见后文论述）。对各国家、各地区、各民族民间流传的名称相同的木卡姆进行多方面的比较研究，一定是一件很有意义的事。

4．旋律类型及其发展手法的差异

各国家、各地区、各民族木卡姆的旋律类型也各不相同。埃及多尔的旋律具有着典雅、悠扬的特点；而叙利亚穆瓦沙赫的旋律，则因为音域不宽、节奏无大变而显得平庸乏味。《伊拉克木卡姆》的旋律具有较为典型的吟诵性而无大的起伏；《土库曼木卡姆》在器乐引子之后，即由歌手演唱一段高亢、紧张的旋律，之后才渐趋平缓。巴基斯坦拉格中的器乐曲结构类似回旋曲，由短小的动机作多次反复；乌兹别克《夏希木卡姆》的旋律却取主题展开手法，不断地由低音区向中音区、高音区运动，直至抵达旋律的制高点后再似下行抛物线般回到最初呈现的音乐主题。


土耳其的竖笛高手

大部分国家、地区、民族的木卡姆音乐都呈现出板式变化体组曲的性质。即在各乐段中都可以见到乐调和旋律类型的贯穿，其变化主要由节拍、节奏型来体现。只曲连缀体组曲在木卡姆音乐中较为少见，维吾尔《哈密木卡姆》为一例，生活在阿富汗境内的高原塔吉克民间流传的《夏希木卡姆》亦是一例，其中所谓的《恰卜素孜木卡姆》、《麦吉力斯木卡姆》、《吐木拜克素孜木卡姆》、《瓦拉瓦拉凯克木卡姆》、《琼吉尕尔木卡姆》和《法拉克木卡姆》，是一些不同节拍、节奏的歌舞曲或歌曲、器乐曲的连缀。

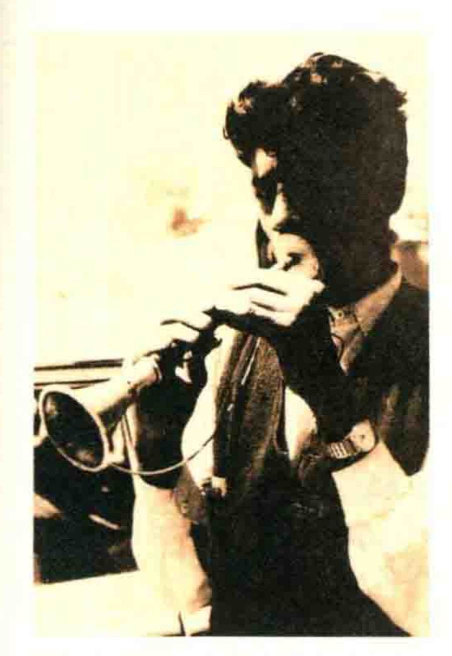
在维吾尔、乌兹别克等民族的木卡姆音乐中，调式和调性的变化是推动旋律发展的重要手法之一，而在阿塞拜疆木卡姆中，每一套被称作木卡姆的器乐曲通常呈现为一种调式。

5．节拍、节奏类型的差异

各国家、地区、民族的木卡姆音乐沿用着复杂的节拍和节奏型。

摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯的努巴沿用着$\frac{4}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{8}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{12}{8}$等节拍。埃及多尔的节拍分为两种：简单的、时间单位为偶数的白希德类节拍，如$\frac{4}{4}$、$\frac{12}{4}$、$\frac{14}{4}$、$\frac{16}{4}$、$\frac{20}{4}$、$\frac{24}{4}$、$\frac{28}{4}$、$\frac{30}{4}$、$\frac{48}{4}$等节拍；复杂的、时间单位为奇数的艾阿莱吉类节拍，如$\frac{3}{8}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{10}{8}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{7}{4}$、$\frac{13}{4}$、$\frac{19}{4}$、$\frac{22}{4}$等节拍。在各种节拍的器乐曲中，又可看到由杜弗（铃鼓）所击打出的各种不同的节奏型。阿拉伯国家通用的部分节拍中的节奏型如下所列[25]：

- 赛玛尔·达尔吉 $\frac{3}{4}$ 冬 0 大 ‖
- 赛玛尔·素尔班德 $\frac{3}{8}$ 冬 0 大 ‖
- 杜尔·汗迪 $\frac{7}{8}$ 冬 大大 冬 0 大0 ‖



伊朗索依斯坦地方的苏乃衣演奏者



伊朗索依斯坦地方的卡曼恰演奏者

- 赛玛尔·赛吉勒 $\frac{10}{8}$ 冬00 大0 冬冬 冬00 ‖
- 麦斯穆迪·开比尔 $\frac{8}{4}$ 冬 冬 0 大 冬 0 大 0 ‖
- 散吉努·赛玛尔 $\frac{6}{4}$ 冬 大 大 冬 大 0 ‖

需要指出的是，绝不能用一般的小节观念来对待埃及多尔中的节拍，因为这里的拍号并不意味由几个强拍和弱拍组成的小节，而是对小从6拍开始，大到47拍为止的一系列拍子所赋予的一个名称。它们被套上适合的旋律经多次反复构成乐曲，其中十拍或二十拍的最为常见。埃及多尔中各种不同的节奏型多达五十余种，叙利亚穆瓦沙赫中的循环节奏型也较多地存在，有的甚至长达176拍才再作一次循环。伊朗的达斯坦尕赫中既可看到缓急相间、伸缩自由、富有动感的自由节奏，也可以看到以二拍子系统为主的单纯性常规节拍。

维吾尔和乌兹别克、塔吉克的木卡姆音乐也都由贯穿每段乐曲始终的节拍、节奏型决定着该段乐曲的性质。但存在于这些民族的木卡姆音乐中的节拍、节奏型又特别呈现出丰富多彩的面貌。



伊朗吐尔库松地方的都它尔演奏者



伊朗的塔尔演奏家

现仅举一例：有一种被我们称作为“赛乃姆节奏型”者，其图示为：

4/4 冬 0大 0冬 大 | 冬 冬 大 0 ‖

这是新疆维吾尔族聚居区家喻户晓、妇孺皆知的节奏型。它代表着喜庆、节日和欢乐，其中所蕴含的特殊律动使得每一位听众都情不自禁地加入舞蹈的旋涡。可是在别的国家、地区、民族的木卡姆音乐中，我们从来没有见到这种节奏型的踪影，包括在历史渊源、生态环境、生产方式、生活习俗、语言文字等诸多方面和维吾尔族相当接近的乌兹别克《夏希木卡姆》中亦是如此，实

在令人费解。

6．演唱（奏）场合和功能的差异

北非的努巴，形成于公元9世纪的后伍麦叶王朝，宫廷里权贵们的聚会当是其演唱（奏）最主要的场合。埃及的多尔最早主要在夜总会里演唱，到了伊斯梅尔赫底威时代，才在整个社会上普遍传播开来。[26]

第一个用木卡姆这一词汇称谓音乐现象的萨菲丁·艾尔玛威原是阿巴斯王朝的宫廷乐师，他精通文学和音乐，又是位出色的乌德弹奏手。他的演奏和作品受到过哈里发的赏识和重奖。蒙古人占领巴格达之后，他又经常为蒙古的最高统治者旭烈兀演唱歌曲或弹奏乐曲，旭烈兀对他极为赞赏，给予了丰厚的待遇。这些事实都说明，阿拉伯木卡姆自其产生之始，就负有满足统治者对声色需求的功能。

在阿塞拜疆，木卡姆作为城市文化而被传承。而对于维吾尔木卡姆来说，在广大农村经常举行的麦西热甫[27]是其最广阔的活动天地，为群众自娱性的舞蹈提供伴奏，是维吾尔木卡姆的主要功能之一。

印度对于各种拉格的演奏时间、季节都有规定，如《比来文拉格》、《加非拉格》、《拜拉维拉格》和《托迪拉格》都在早晨演奏；而演奏《格里亚尼拉格》和《普尔维拉格》则应该是在黄昏。在摩洛哥和阿尔及利亚，努巴的演奏常常和时间相联系，请看下表[28]。

套曲名	演奏时间
斯卡	13—16点
卡玛尔	14—18点
卡玛尔—玛亚	18—20点
阿卡克、哈森、兹母、哥瑞伯特	20—0点
梅彦巴、卡斯德、玛兹姆	0—2点
阿尔比	2—3点
迪尔、玛亚、卡斯德阿尔—迪尔	3—13点



乌德琴演奏



卡龙琴演奏



达鲁布楚克演奏

而维吾尔《十二木卡姆》却主要强调木卡姆的音乐特色及其所表达的不同情感：

我的萨它尔琴以生命的纽带为弦，
它能慰藉不幸者，与其悲怆和凄婉。

我深深投入于木卡姆使之萦回于心，
若耽于爱的憧憬即弹奏于伊人尊前。

皆曰木卡姆发轫于《胡赛尼》[29]、《艾介姆》，
我却愿弹奏《巴雅特》，因其更悠扬婉转。

为感念真主，我连续演奏起《巴雅特》，
为抚慰伤心之人我则将《纳瓦》速弹。

我以《拉克》推向高潮，时而间以《乌夏克》，
我愿把《木夏吾莱克》、《潘吉尕》日夜轻弹。

倘若《依拉克》、《且比巴亚特》、《乌孜哈勒》令人神往，
清晨弹奏《恰哈尔尕》是翘盼与旭日般的情人相见。

当我越过暌违的关山获得了重逢的恩典，
痛饮欢聚的美酒，我再将《斯尕》伴弹。

啊，来吧！麦希热普，喝它个酩酊大醉，
一手举起你的弹布尔，一手高擎酒盏。

——《拉克木卡姆·木凯迪满》[30]

7．乐器使用方面的差异

各国家、各地区、各民族木卡姆音乐现象中所使用乐器有着相当大的差异。

在伊拉克，有些木卡姆不使用旋律乐器，只用一只鼓为声乐击节相伴。如巴士拉地区就只用一个无柄小高脚状鼓为合唱形式的木卡姆伴奏，当乐曲进入高潮时，歌手们一起用击掌的办法来增加对气氛的渲染。在其他地区，《伊拉克木卡姆》一般使用三件乐器：桑图尔（形制和演奏法均接近于汉民族乐器扬琴）、贡扎（一种四弦弓弦乐器）和冬巴克（一对碗形单面鼓）。

其他阿拉伯国家在木卡姆音乐现象中使用的乐器有：

乌德——由波斯的巴尔巴特和阿拉伯的米孜哈尔融合形成，一种短颈拨弹乐器。乌德在阿拉伯语中意为木，表示该乐器通体木制。

卡龙——形制为一种一边是直角的类梯形，张金属弦，右手拨高音弦奏旋律，左手拨低音弦作伴奏。

弹布尔——长颈拨弹乐器。



南印度的古典音乐演奏会

拉巴布——共鸣箱为方形(或梯形),或为半卵形,以皮蒙面,用马尾弓擦马尾弦发声。拉巴布在中世纪传入欧洲,被称作“列比克”,成了小提琴的前身。

奈依——即竖笛,常可同时吹出持续低音和旋律。

米兹玛尔——波斯语称为“斯鲁奈依”,双簧竖吹管乐器。即维吾尔族所称“苏乃依”、汉族所音译的“唢呐”。

纳卡拉——两个并用的锤击单面鼓。即维吾尔族的纳格拉。

达尔布卡——高脚状单面鼓,现在我国被称作“阿拉伯鼓”或“阿兰鼓”。

达甫——即手鼓。

契普——直径一寸左右的小型铙钹,乐师或舞蹈者夹在拇指和食指间撞击发声。

上列乐器中,有一些如纳卡拉(纳格拉)、达甫(达普)等为

西亚、中亚及我国新疆维吾尔族所通用；也有一些在演奏方法上发生了变异，如维吾尔族卡龙手只用右手拨金属弦发声，左手持一种特制的古希塔提（揉音器）对右手所奏之乐音进行装饰。另有一些则和别国、别地、别民族同名异实或同实异名，如维吾尔族热瓦甫这一乐器之名，当源自阿拉伯语拉巴布，但一个是拨弦乐器，一个是弓弦乐器，在形制、奏法等各方面都大不相同；拉巴布在土耳其和伊朗又被称作“卡曼恰”，等等。

也有一些国家在木卡姆音乐中使用特殊的乐器。如土耳其民间常用一种名叫塔布勒的大鼓，阿富汗木卡姆音乐中使用夸依拉克（即维吾尔族使用的它希——四块石片），地处南亚的印度，在拉格中使用的乐器大都有着数量不一的共鸣弦，持续的低音伴奏为旋律带来了独特的风格。

［注释］

①张广达：《古代欧亚的内陆交通》，载《第十六届国际历史科学大会中国学者论文集》，第261页。

②《古代天山历史地理学研究》，第4页。

③《古代欧亚的内陆交通》，载《第十六届国际历史科学大会中国学者论文集》，第261页。

④艾布·伯克尔是穆罕默德的岳父，伊斯兰教最早的皈依者，穆罕默德逝世后的第一位正统哈里发。

⑤穆罕默德先后娶了十二房妻室，其中阿依沙是最得宠的，她是艾布·伯克尔的女儿。

⑥杜弗，现音译“达普”，意译为“手鼓”。

⑦见《阿拉伯音乐史》，第17页。

⑧以上对于“木卡姆”一词的阐释，参考了杜亚雄、周菁葆、张伯瑜、金经言等学者的观点。

⑨关于“木卡姆”一词，中央民族大学关也维教授曾提出过与众不同的“源自龟兹语”一说：“‘木卡姆’之名，最早见诸历史文献记载的，当属公元4世纪前后，用龟兹文记述的《阿拉纳米的故事》。

它叙述被国王驱逐的维都萨卡·鲁德拉姆喀，把他五位很熟悉木卡姆音乐的徒弟，送到国王阿拉纳米处，作为给王子乌塔拉的礼物以乞求国王宽恕对他的惩罚"；"'木卡姆'的龟兹原语是Maka-ykne(亦可拼写为Maka-yakne)。其中Maka读音近似于维吾尔语 Mak，而ykne近似ukam。两者连读，其发音接近于维吾尔语Mak，ukam，汉语音译相当于'玛卡姆'。在龟兹语中，Maka是大的、大量的、多数的意思，ykne一词则指曲调、乐曲而言。因此，玛卡姆也是大曲之意"。 但关先生所述《阿拉纳米的故事》至今未见原文和相关的解读。

⑩ 本节有关国外木卡姆的比较，主要依据日本音乐学家岸边成雄、柘植元一，英国木卡姆学家安迪生·贝克卫、瑞恰·哈里斯，阿拉伯音乐学家哈比卜·哈桑·托马，法国木卡姆学家沙宾，美国音乐学家荣鸿曾、纳逊·拉艾特，乌兹别克斯坦木卡姆学家派祖拉·卡拉玛托夫、阿不力孜·阿西莫夫，中国台湾音乐学家许常惠、梁铭越、吕锤宽、蔡宗德、李秀琴，中国香港音乐学家曹本冶、余少华等人为笔者提供的曲谱、唱词、音响资料以及樊祖荫、俞人豪、徐荣坤、杜亚雄、周菁葆、张伯瑜、金经言等同人的论著。

⑪ 亚刺伯，现译作"阿拉伯"，故我们将王光祈先生所说"波斯亚刺伯乐系"改写为"波斯阿拉伯乐系"。

⑫ 见《王光祈音乐论著选集》上册，第126页。

⑬ 见《中国音乐词典》，北京，人民音乐出版社1985年版，第255页。

⑭ 缪天瑞：《律学》，北京，人民音乐出版社1983年版，第91页。

⑮ 转引自杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，第145页。

⑯ 转引自周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，第327页。

⑰ 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，张伯瑜：《木卡姆音乐的传承与地域特征》。

⑱ 杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，张伯瑜：《木卡姆音乐的传承与地域特征》。

⑲ 萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，第61页。

⑳ 缪天瑞：《律学》，第192页。

㉑ 转引自杜亚雄：《北非的木卡姆》，载《新疆艺术》1987年第2期，第36页。

㉒ 引自乌·维诺格拉多夫：《伊朗音乐的古典传统》，载中央音乐学院《外文参考资料》1978年第4期。

㉓ 引自简其华、王曾婉：《伊拉克木卡姆及塔吉克莎什木卡姆》，载《新疆艺术》1984年第3期。

㉔ 周吉根据塔什干M.阿斯拉菲木卡姆艺术团演奏的录音记录，本调式音列从d开始，但乐曲的结音都在f上。

㉕ 引自萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，第116页。

㉖ 见萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，第121页。

㉗ 麦西热甫：维吾尔族聚居区经常举行的一种群众性娱乐集会，详见后文介绍。

㉘ 转引自张伯瑜：《木卡姆音乐的传承与地域特征》，载《新疆艺术学报》2003年第1期。

㉙ 胡赛尼：古代一部木卡姆的名称，在维吾尔族古典诗词中常能见到这个称谓。
㉚ 本歌词的原作者为17世纪著名诗人麦希热普，由王一之等翻译。见新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区古典文学研究会编：《维吾尔十二木卡姆》，北京，中国大百科全书出版社1999年版，第155页。

第二章

维吾尔人民的心声

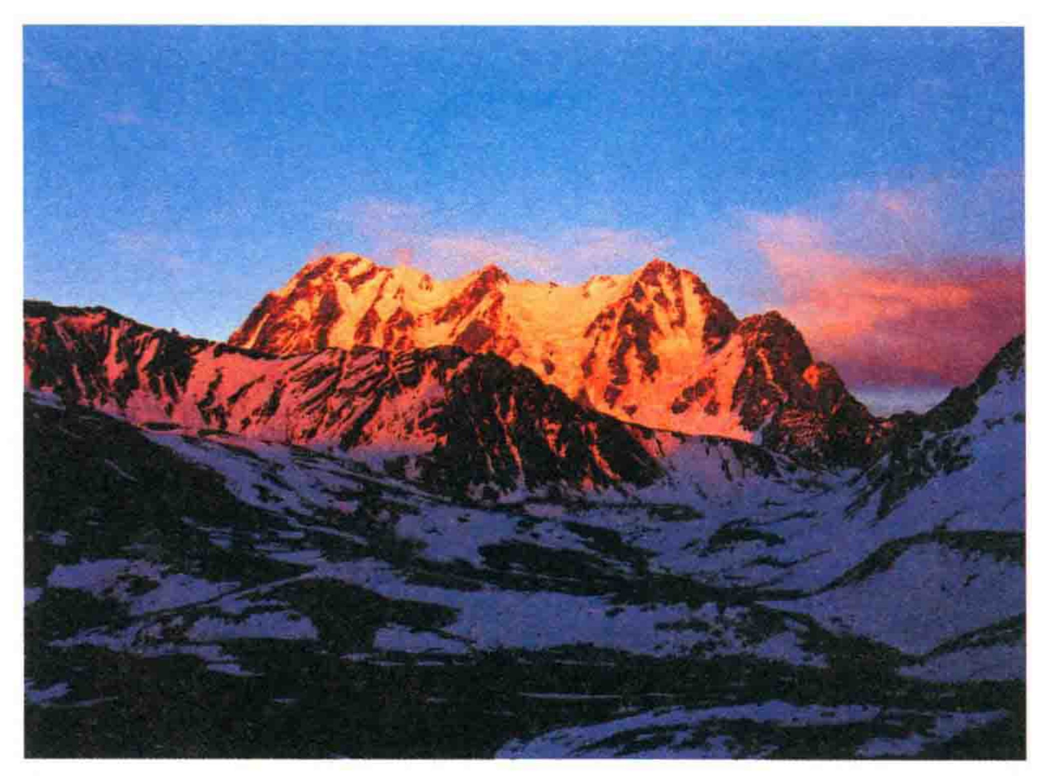




第一节　维吾尔族民间流传的各种木卡姆

新疆地处中国的西北边陲，面积166.49万平方公里，占中国陆地总面积的1/6。陆地边境线5600公里，周边与蒙古、俄罗斯、哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗、巴基斯坦、印度8个国家接壤，是古代丝绸之路的要冲。据2000年统计，新疆人口为1925万，现有47个民族，主要居民有维吾尔、汉、哈萨克、回、蒙古、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、满、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯13个民族。

人们常用三山夹两盆来概括新疆的地形地貌：昆仑山脉及喀喇昆仑山脉雄峙于南，天山山脉横亘在新疆中部，阿尔泰山矗立于北；在天山和昆仑山之间是塔里木盆地，在天山和阿尔泰山之间是准噶尔盆地。新疆全境大致以天山为界，北部新疆为温带大陆性干旱半干旱气候，南部新疆为暖温带大陆干旱气候。由于地处欧亚大陆中心，高山环绕，除准噶尔盆地和阿尔泰山西南迎风坡受到大西洋和北冰洋湿润气流的微弱影响外，四面海洋的气流皆无法到达，形成了典型的降雨量少，年温差、日温差极大的大陆性气候。年平均气温北疆为 -4℃—9℃，南疆为7℃—14℃，极端最低气温 -49.8℃（1969年1月16日，富蕴），极端最高气温47.6℃（1956年7月24日，吐鲁番）。全区年平均降雨量约150毫米；北疆



东部天山主峰——博格达峰

较多，阿尔泰、天山腹地可达600毫米，南疆很少，且末、若羌一带仅10毫米多。

新疆境内的河流多以高山冰川雪水为源头，除额尔齐斯河汇入鄂毕河最终流入北冰洋外，均为内陆河，其下流多潴积为湖泊。著名的如由叶尔羌河、喀什噶尔河、阿克苏河及和田河汇成的塔里木河沿塔里木盆地北半部环流，全长2137公里，是我国最长的内陆河流。伊犁河穿行于伊犁谷地，向西出境后汇入巴尔喀什湖。发源于天山的开都河在焉耆盆地汇成博斯腾湖，发源于阿尔泰山的乌伦古河潴积成乌伦古湖。

由于地形地貌和气候条件的多样性，新疆自古以来就形成并存在三种不同的文化，即以绿洲农耕为主要生产方式，过村落定居生活的绿洲文化，以草原牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活的草原文化以及以半农半牧为主要生产方式，过半定居、半迁徙生活的高原文化。维吾尔是新疆境内绿洲文化的代表



塔里木河下游的秋色

民族。

在古代历史上，曾有许多部落、民族在新疆聚居，如汉代的塞人、月氏人、乌孙人、匈奴人和汉人，魏晋南北朝的柔然人、高车（亦称“敕勒”、“铁勒”）人、嚈哒人、吐谷浑人，隋唐时期的突厥人、吐蕃人等。公元840年，作为铁勒诸部之一的回鹘人大批从漠北（蒙古高原大沙漠以北地区）西迁来新疆，与塔里木盆地周围地区的原有居民相互融合，之后又进一步融合了部分来到新疆的契丹人、蒙古人，逐渐形成了当代维吾尔族。据2001年统计，新疆境内现有维吾尔族人825.67万。维吾尔人主要聚居在南部新疆塔里木盆地四缘各绿洲，北部新疆的伊犁谷地，东部新疆的吐鲁番—哈密盆地及全疆各大、中、小城镇，在湖南省的桃源县和河南省的个别城市也有少量分布。

聚居在新疆的维吾尔族的语言属阿尔泰语系突厥语族，使用以阿拉伯文转写的现代维吾尔文，绝大多数人信仰伊斯兰教，其



著名画家哈孜·艾买提笔下的《十二木卡姆》乐队

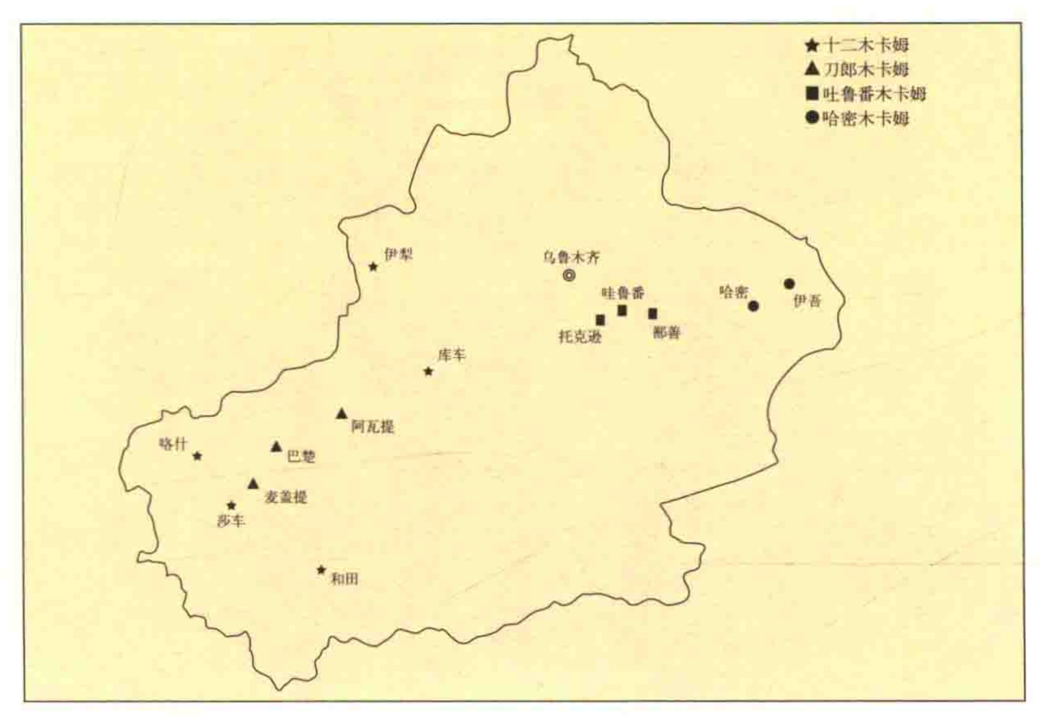
中大部分信仰逊尼派的教法学派之一哈乃斐派，也有相当一部分人信仰神秘主义派别的苏非派（亦称“依禅派”）。

同其他绿洲民族一样，维吾尔人对音乐有着特殊的感情、特殊的爱好和特殊的才能，丰富多彩的维吾尔族传统音乐包括民间音乐（含民间歌曲、民间器乐曲和民间歌舞音乐、民间说唱音乐）、古典音乐和宗教音乐三大类，其中的古典音乐主要就是广泛流传于新疆各维吾尔聚居区的各类木卡姆。

在维吾尔木卡姆艺术中，《十二木卡姆》具有代表性意义。萨它尔琴奏出的如泣如诉的旋律，老艺人那略带沙哑的嗓音唱出的苍劲、悲凉的旋律，转瞬就将我们带进了大漠深处。《十二木卡姆》如一杯杯美酒使你如痴如醉，又像一幅幅画卷，使你看到维吾尔族饱经沧桑的历史和绚丽多彩的生活画面……

《十二木卡姆》主要流传在南部新疆塔里木盆地南缘的喀什、莎车、和田及塔里木盆地北缘的库车诸绿洲和北部新疆的伊犁谷地。

喀什古称“疏勒”，历来是西域重镇。著名的《疏勒乐》及一



维吾尔木卡姆分布示意

批原籍此地的裴姓西域音乐家早在南北朝时期就传到了中原。唐末，回鹘西迁到葱岭东西的一支与葛逻禄、样磨等民族一起建立了喀喇汗王朝，喀什曾是这个王朝的双都之一，自此便确立了喀什作为维吾尔文化中心的地位。

莎车地扼丝路要冲，绿洲丝路南道就是由此折向西南，经朅盘陀（今塔什库尔干）西逾葱岭的。汉代时，莎车作为西域大国，也是汉朝在西域的屯田中心之一。1514年，东察合台汗国的王族赛依德汗建立了以莎车（当时称“叶尔羌”）为首都的叶尔羌汗国。长期的战乱得以平息，莎车商贾如鲫，衰败、凋敝的经济和文化都得以复苏。据成书于1854年的《乐师史》记载，赛依德汗和他的儿子——叶尔羌汗国的第二代君主阿不都热西提汗都精通乐律，善弹各种乐器。流传至今的《十二木卡姆》就是在阿不都热西提汗当政时，经过他的王妃阿曼尼莎汗和宫廷乐师喀德尔汗的共同努力在叶尔羌汗国宫廷定型的。

和田古称“于阗”，为西域最早的佛教中心。《于阗乐》和原籍



和田农村的《十二木卡姆》乐队

于阗的一批尉迟姓艺术家到达中原的时候也非常早。公元912年，统治本地区的尉迟裟跋婆自称李圣天，称于阗为唐的属国，同中原唐、宋王朝均保持十分密切的关系。11世纪初，于阗李氏王朝虽为喀喇汗王朝所灭，但和田作为南部新疆重镇的位置一直延续至今。

库车为龟兹故地，汉、唐时期西域的政治、经济、文化、宗教中心之一。张骞通西域后，汉王朝先后派两位宗室女以公主身份（细君公主和解忧公主）远嫁乌孙，以结成联盟，共同与匈奴抗衡。解忧的大女儿弟史嫁与龟兹王绛宾，夫妻俩于汉宣帝元康元年（前65年）双双入朝，且留一年，学到了汉朝衣服制度，得赐“车骑旗鼓歌吹数十人”而还，为西域音乐注入了中原的营养。公元648年，唐朝迁安西都护府于龟兹城，并置龟兹、于阗、疏勒、碎叶（今吉尔吉斯斯坦托克玛克）四军镇。作为绿洲丝路北道最大的城邦和安西都护府的所在地，龟兹的经济、文化更趋鼎盛，龟兹乐成为西域乐舞的代表，并东传中土风靡朝野。回鹘西迁后所建立的西州回鹘汗国虽然以高昌（今吐鲁番）和北庭（今吉木莎尔）



演唱《十二木卡姆》“麦西热甫”曲调的阿希克们

为都，龟兹却仍然是西陲重镇。古而有之的“管弦伎乐，特善诸国”[①]的优良传统传承至今，库车地区的传统音乐在南部新疆地区享有盛誉。

伊犁河谷的维吾尔人大都是在1762年（清乾隆二十七年）清朝设总统伊犁等处将军（简称“伊犁将军”）驻在惠远城之后，从阿克苏、叶尔羌、乌什、和阗、哈密、吐鲁番等地迁来的屯户（维吾尔语称“塔来其”）。随着这里成为全新疆的政治中心，伊犁河谷的经济、文化也繁荣发展起来。1870年（一说1883年），著名木卡姆大师吐尔地阿洪之父台外库尔阿洪的弟子、喀什著名木卡姆艺人穆罕默德毛拉（艺名卡露香阿洪）将《十二木卡姆》带到伊犁，并经过与当地维吾尔等各民族传统音乐相互交流、影响而形成了《十二木卡姆》的伊犁流派。

《十二木卡姆》由《拉克木卡姆》、《且比巴亚特木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《艾介姆木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《巴雅特木卡姆》、《纳瓦木

卡姆》、《木夏吾莱克木卡姆》、《依拉克木卡姆》等十二套大型套曲组成[②]。其中的每一套又包含琼乃额曼、达斯坦、麦西热甫三大部分。其中，琼乃额曼意为“大曲”，由若干首叙咏歌曲、器乐曲和歌舞曲组成；达斯坦原意为“叙事长诗”，在维吾尔族民间，因这种“叙事长诗”主要由达斯坦其[③]连说带唱地进行表演而成为一种说唱艺术形式。《十二木卡姆》中每套木卡姆的达斯坦部分即以民间流传的达斯坦为基础归整、演化而来，由一组叙事歌曲和器乐曲共同组成；麦西热甫原意为“聚会”，在新疆各维吾尔族聚居区的城镇，经常举行各种以自娱性歌舞为主的群众性聚会，其中规模较大的就叫作“麦西热甫”。《十二木卡姆》中每一套木卡姆的麦西热甫既与南部新疆各维吾尔聚居区所举行的麦西热甫聚会有联系，也有苏菲派伊斯兰教徒特别是其中被称为“阿希克”，意为“痴迷”（于安拉）者的最为虔诚的教徒经常吟诵的泰尔肯（意为：乞求）调的影响。

上列《十二木卡姆》中每一套木卡姆的名称大都源自波斯、阿拉伯。对于它们的含义，除斯尕、恰哈尔尕、潘吉尕明确是波斯语，分别意为“第三（套）”、“第四（套）”、“第五（套）”之外，学术界尚未形成统一的看法。有学者认为，拉克意为“纯”、“专有”，在波斯语中表示“脉搏”、“动脉”；也有学者认为，拉克由“然哥”一词演绎而来，含有“纯洁”、“自然”之意。乌孜哈勒意为（自己的）“境况”、“处境”、“悲哀”、“痛楚”、“悲恸”，也有学者认为含有“高昂状态”之意。艾介姆原泛指“非阿拉伯国家和非阿拉伯人”，可指的是波斯人还是突厥人，学者们都又各言其是。乌夏克意为“情人们”、“恋人们”，也有学者说这个名词可以引申为“恋曲”。巴雅特为古突厥人部落之一，也有学者认为这一词汇还含有“上苍”的意思。纳瓦意为“声响”、“声音”、（鸟的）“鸣叫”、“鸣啼”。木夏吾莱克意为“十分刺激”。且比巴亚特、依拉克可能是部落的名称。[④]

关于20世纪50年代由吐尔地阿洪为我们留下的《十二木卡姆》曲目、数量有两种不同的说法，详情请看下表。

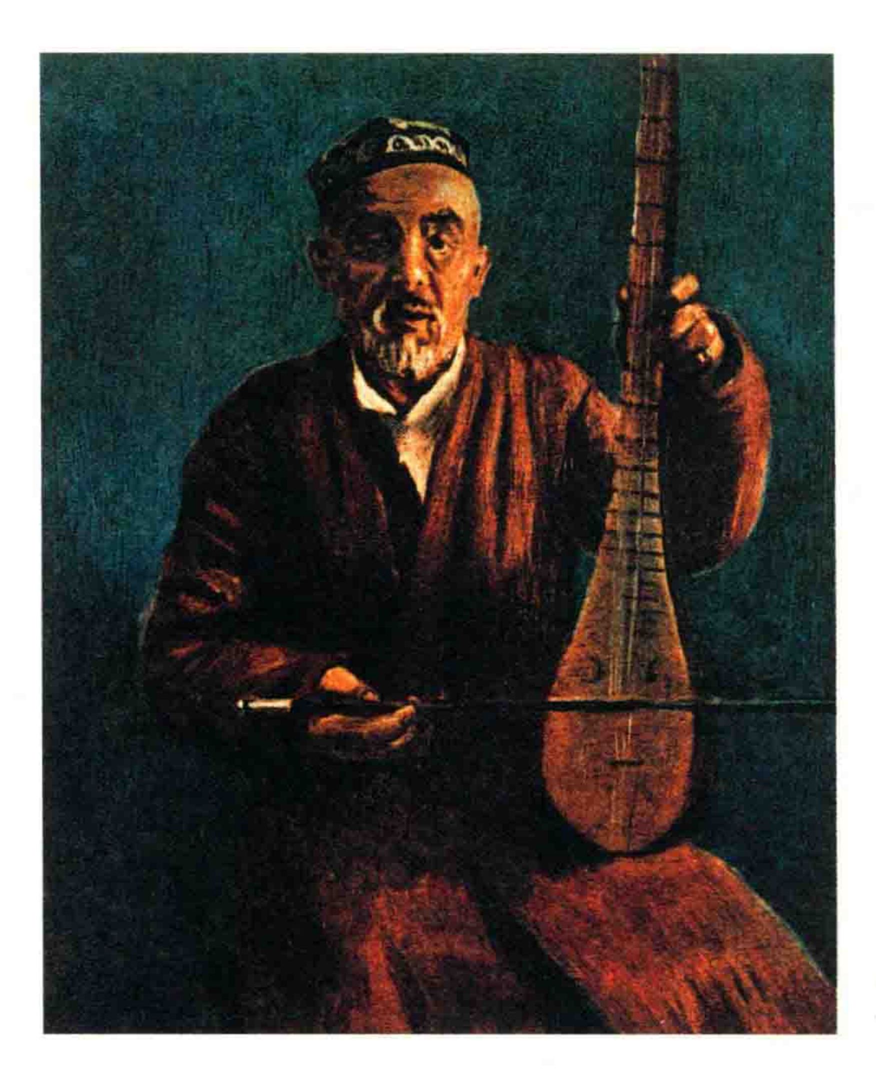
20世纪50年代所录《十二木卡姆》曲目数一览[5]

木卡姆名称	琼乃额曼部分的曲目数	达斯坦部分的曲目数	麦西热甫部分的曲目数	合计曲目数
拉克	13 （17）	8 （10）	2 （3）	23 （30）
且比巴亚特	12 （15）	8 （8）	3 （5）	23 （28）
斯尕	6 （8）	0 （6）	0 （3）	6 （17）
恰哈尔尕	9 （13）	6 （8）	3 （8）	18 （29）
潘吉尕	14 （20）	6 （10）	5 （5）	25 （33）
乌孜哈勒	16 （6）	6 （10）	7 （6）	29 （22）
艾介姆	6 （12）	8 （8）	3 （3）	17 （23）
乌夏克	14 （15）	6 （10）	3 （7）	23 （32）
巴雅特	10 （6）	6 （8）	3 （3）	19 （17）
纳瓦	12 （13）	6 （8）	2 （3）	20 （24）
木夏吾莱克	17 （19）	8 （8）	6 （9）	31 （36）
依拉克	5 （5）		3 （3）	8 （8）
总计曲目数	134 （149）	68 （94）	40 （56）	242 （299）

这十二套大曲中每一套的演唱时间大致为1至2小时，十二套共需二十多小时。除此之外，最后还有一套称为《阿比倩希曼》（意为：泪水、眼泪）的总结性大曲，据艾买提江介绍，由15首乐曲构成。

在伊犁地区流传的《十二木卡姆》中的每一套木卡姆只包括木卡姆散序和达斯坦、麦西热甫部分。除散序之外的琼乃额曼部分散佚的原因待考。20世纪30年代，当地的音乐家们对此进行了补充和加工，逐渐形成了伊犁流派曲调华丽、委婉，演唱明快、激昂的特色。

20世纪50年代《十二木卡姆》的传人首推吐尔地阿洪。这位木卡姆大师于1881年5月出生于新疆喀什地区英吉沙县城。其高祖依不拉音阿洪、曾祖阿西木阿洪都是杰出的木卡姆艺术家。其祖父卡吾力阿洪因精湛的卡龙演奏技艺而被人们尊称为“卡吾力阿洪卡龙其”[6]，其父塔外克古力阿洪是当时南部新疆最杰出的木卡



木卡姆大师
吐尔地阿洪

姆艺人。从12岁开始，吐尔地阿洪一边为父亲的演唱击手鼓伴奏，一边跟着学唱《十二木卡姆》，至16岁升格为弹布尔演奏者，20岁终于学成出师。从1901年至1938年，吐尔地阿洪走遍喀什、莎车、和田各地，以演唱木卡姆为生。长期的演奏生涯使他掌握了萨它尔、弹布尔、都它尔、卡龙、锵、热瓦甫等诸多维吾尔族民间乐器，而以萨它尔的演奏最为精湛。1939年，吐尔地阿洪率全家从英吉沙迁往叶城定居，和莎车的艾山弹布尔、叶城的艾依提阿洪锵其以及著名的鼓师毛拉尼亚孜一起结成班社为广大群众表演《十二木卡姆》，各地的艺人们纷纷慕名前来学艺，培养出了胡达拜地阿洪、库尔班尼牙孜等一批徒弟。1950年7月至1951年12月，他首次来到乌鲁木齐，和长子乌修尔阿洪一起参加了《十二木



吐尔地阿洪之子卡乌尔阿洪（击鼓者）、外甥帕尔哈特

卡姆》和百余首民歌的录音工作。1952年应邀到莎车文工团担任音乐教员。1954年年初至1955年年底，吐尔地阿洪父子再次来到乌鲁木齐，用近两年的时间完成了维吾尔大型古典套曲《十二木卡姆》的录音工作，为20世纪50年代以来整理、学唱、研究《十二木卡姆》留下了唯一的珍贵文本。1954年，吐尔地阿洪被选为新疆维吾尔自治区政协委员，调至喀什，在南疆文工团担任音乐教员。1956年9月8日逝世。

20世纪四五十年代活跃在南部新疆的木卡姆艺人还有卡斯木阿洪（喀什）、苏来曼阿洪（和田）、肉孜阿洪卡龙其（喀什）、吾买尔阿洪（喀什）、依布拉音阿洪（阿克苏）、卡依木·木依丁（库车）、阿不拉·亚木拉克（库车）等。

伊犁地区著名的木卡姆艺人首推肉孜弹布尔。幼年的肉孜常在酷爱艺术的父亲艾则孜阿洪的带领下参加各种麦西热甫等群众性文艺活动，并对弹布尔产生了浓厚的兴趣，16岁时因其高超的演奏技艺而被人们尊称为“肉孜弹布尔”（意为：弹布尔演奏家肉孜）。他酷爱维吾尔木卡姆艺术，和阿不拉达普、那迪尔艾捷克、玉赛音弹布尔、加米弹布尔等一起向从喀什来到伊犁的木卡姆大师穆罕默德毛拉学习了5年，成为伊犁地区著名的“木卡姆其”。1917—1934年，肉孜弹布尔在民间从事表演木卡姆和其他民间音乐的活动，1934年应聘任伊犁地区新成立的文艺演出团乐队队长。当年，该团第一次把著名的爱情达斯坦《艾里甫与赛乃姆》改编成维吾尔剧搬上舞台，该剧的音乐由肉孜弹布尔和则克力·艾勒帕塔等木卡姆其用《十二木卡姆》中多套木卡姆达斯坦的曲调填配。该剧一经上演便受到各族观众的热烈欢迎，并由此开创了维吾尔木卡姆音乐戏剧化的先河。1951年，他和伊犁地区著名民歌手阿不都外力·加如拉一起到乌鲁木齐参加了《十二木卡姆》以及伊犁民歌的录音工作。除弹布尔外，肉孜还精于萨它尔、都它尔、锵、艾捷克、乃依、苏乃依等维吾尔族民间乐器。1934—1957年，他先后在伊宁市艺术团和伊犁地区文工团工作，曾举办过三期木卡姆培训班，培养了一批“木卡姆其”。肉孜弹布尔曾担任新疆维吾尔自治区政协委员，于1957年病逝。

20世纪四五十年代活跃在伊犁地区的木卡姆艺人还有玉赛音弹布尔、则克力·艾勒帕塔、加尼·尤尔达晓夫、伊萨克·铁依甫阿吉等。

从20世纪70年代后期起，又一次掀起了整理、学唱、录制《十二木卡姆》的高潮，《十二木卡姆》中各套木卡姆的曲目得到了调整和补充。下表所列为调整、补充后的维吾尔《十二木卡姆》曲目数量。

1993年、1997年版维吾尔《十二木卡姆》曲目[7]

木卡姆名称	琼乃额曼曲目数量		达斯坦曲目数量		麦西热甫曲目数量		合计曲目数量	
	1993年版	1997年版	1993年版	1997年版	1993年版	1997年版	1993年版	1997年版
拉克	13	22	10	10	2	2	25	34
且比巴亚特	12	14	8	8	3	3	23	25
斯尕	12	12	6	6	3	3	21	21
恰哈尔尕	11	13	6	6	3	3	20	22
潘吉尕	16	18	10	10	2	2	28	30
乌孜哈勒	13	13	10	10	4	4	27	27
艾介姆	14	13	6	6	3	3	23	22
乌夏克	16	18	8	8	3	3	27	29
巴雅特	11	11	6	6	2	2	19	19
纳瓦	11	11	8	8	3	3	22	22
木夏吾莱克	13	13	8	8	2	2	23	23
依拉克	13	15	6	6	4	4	23	25
阿比且希曼								16
依希热提恩格兹		11						11
总　计	155	184	92	92	34	34	281	326

1997年版中的阿比且希曼部分为首次整理记谱。依希热提恩格兹意为激人欢乐的乐章，《依希热提恩格兹木卡姆》相传为叶尔羌汗国王妃阿曼尼莎汗所创作。

除《十二木卡姆》外，在南部新疆、东部新疆各维吾尔族聚居区，还流传着《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》，从而共同构成了维吾尔木卡姆的多样性和丰富性。

刀郎，亦被音译为“刀朗”、“多郎”、“多朗”、“多浪”、“多兰”、“多伦”、“朵兰”、“都兰”、“隋兰”或“道南”等，大多数学者认为这个词汇是生活在从叶尔羌河和塔里木河两岸直到罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称，他们生活的地区也就被称作“刀郎地区”。《刀郎木卡姆》主要流布于喀什地区的莎车县、麦盖提县、巴楚县，阿克苏地区的阿瓦提县。在喀什地区的叶城县、泽普县、岳普湖县，



喀什地区麦盖提县央塔克乡的《刀郎木卡姆》艺人们

阿克苏地区的沙雅县、库车县、温宿县，巴音郭楞蒙古自治州的轮台县、库尔勒市、尉犁县直至吐鲁番、哈密地区，也可看到《刀郎木卡姆》的影响。

对于刀郎人的渊源，历来各方专家有着不同的观点。一部分学者认为刀郎人源自塔里木盆地的土著。如《中国音乐词典》所载"多郎舞"条目称："'多朗'源自古维吾尔语，意为'群'，是古代塔里木沙漠边缘居民的通称。"《辞海》艺术分册中"多朗舞"条目的说法与此相近。

由麦盖提多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府编写的《维吾尔多郎木卡姆》前言亦持此说："多郎人主要散居在塔克拉玛干沙漠边缘以麦盖提为中心的地区"，"他们有史以来生活在这片肥沃、富饶、美丽的土地上，从事着狩猎、牧业和后来的农业活动，用自己的辛勤劳动创造了无数的财富，使塔里木盆地的这块土地日益繁荣起来。"

另一些学者认为"刀郎人"是高车（铁勒）部多览葛部落的后



《刀郎木卡姆》是刀郎人心中的呼喊

裔，与回鹘（维吾尔）人同源。维吾尔族学者米尔苏里唐撰有《关于多浪维吾尔人》[⑧]一文力主此说："马长寿先生在其专著《突厥人及突厥汗国》一书中，引用《旧唐书》资料，指出在唐高祖武德初年（公元618年左右），铁勒部中有多览葛部落"，"在薛延陀政权崩溃之时，铁勒部中有回鹘、拨野古等十二姓酋长，其中亦有多览葛"，"至少可以说，现代的多浪维吾尔人，就是《唐书》上记载的多览葛或多腊葛部落"。新疆大学教授阿不都克里木·热合曼在《试论〈十二木卡姆〉研究的重点》[⑨]中所阐述的观点与此相近。新疆维吾尔自治区民族事务委员会编《新疆民族词典》及刘维新主编《西北民族词典》中对"多兰葛"条目的注释对此说也有详尽的说明："'多兰葛'，铁勒族的一个部落。又译为多滥葛、多澜、多腊葛。隋唐时期，其人即分东西两部。东部多览葛游牧于同罗水（今蒙古高原的土雅河）旁，人口较多，有一万余户，先属突厥汗国，后属薛延陀汗国。薛延陀汗国灭亡后，多览葛首领多滥葛末遣使归唐，唐朝在此地设燕然都督，回纥汗国强盛时，又从属于回纥



喀什地区巴楚县的《刀郎木卡姆》班社

汗国。西部多兰葛游牧于焉耆以西的巴音布鲁克草原。先属西突厥，后归唐朝，回鹘汗国统一西域后，又属回鹘汗国。蒙古高原的多览葛在元朝被译为“多浪”、“多兰”，由巴音布鲁克草原南迁到新疆阿克苏、焉耆等地，逐渐由游牧改营农业，融合于维吾尔族之中。”

1988年，中央民族大学关也维教授在《新疆艺术》上发表了《从音乐学角度试探“多兰”及其音乐》[10]一文，经过音乐学方面的阐述后，作出如下结论：

> 1.公元7世纪时，漠北草原上的维吾尔人的18个部落中，“多览葛”是其中较大部落之一。2.“多滥”(Dolan)、“多览葛”(Dolang)与今南部新疆的“多兰”(Dolan)、“多郎”(Dolang)原语一致。汉语音译亦同，只是用字有异而已。可知新疆麦盖提、阿瓦提、沙雅一带的多兰人，即是原居住在漠北草原上土拉河畔的“多滥”、“多览葛”。3.公元9世纪



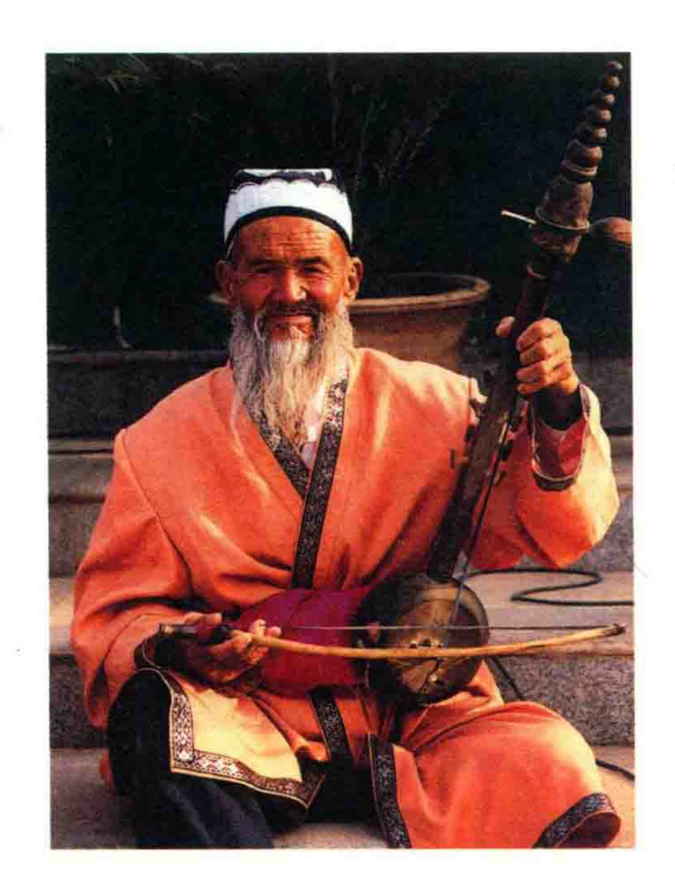
阿克苏地区阿瓦提县的《刀郎木卡姆》艺人在麦西热甫上

> 中叶，大批维吾尔人西迁，多兰部落随之进入新疆。在近代维吾尔民族的形成过程中，仍是维吾尔人的一个支系，溯其族源当与匈奴有关。

关先生在此明确提出了多兰人即“维吾尔人的一支”这个观点。

认为刀郎人为蒙古后裔的学者也为数不少。据史料记载，成吉思汗率蒙古部众消灭西辽之后，将其故地分封给了他的第二个儿子察合台，是为察合台汗国。14世纪，察合台汗国分裂为东西两部，其东部即天山南北诸地处在实力强盛的蒙古朵豁剌惕（也称“都格拉特”）部的控制之下。在一个相当长的历史过程中，这个蒙古部落由游牧转向农耕定居，并皈依伊斯兰教，遂融入维吾尔族之中，有学者认为，刀郎与朵豁剌惕（都格拉特）是同一词汇的不同音译。

胡邦涛先生在《倒喇与多朗》一文中引用了俄国学者库罗帕特金所著《喀什噶利亚》一书的材料：“（玛喇尔巴什）区[11]据计有三千



刀郎艾捷克演奏

户居民，都是朵兰人。他们是蒙古的一个部族。大约150年前[12]，准噶尔统治期间，迁移到喀什噶利亚来的，这一部族定居在喀什噶尔河、叶尔羌河与和田河流域以及罗布泊附近地区。”又提出了多朗是蒙古族著名舞蹈倒喇一词音转的观点[13]。在《新疆各族历史文化词典》中，潘志平撰写的“多兰人”条目中亦说：“多兰人自称蒙兀尔人，来自七个种姓。蒙古书面语的‘七’发音为‘dolaran’，在土尔扈特语中念dolan，上个世纪欧洲旅行家记述，多兰人依然穿着稍微改变了的蒙古式衣服，长袍宽襟，登着高跟的长皮靴，圆面高额，尤其妇女依然保持着蒙古族的面貌。”[14]

综观上述各种观点，可谓仁者见仁，智者见智。倒是《巴楚县志》中的一段记载颇为公正：

> 公元前3000年的新石器时代，境内[15]就有人类生存活动，公元前100—1年前后，境内主要生活着塞种人，隋唐以来

的突厥葛罗禄样磨部之巴尔楚克部落驻牧此地。唐开成五年（840），原游牧于蒙古高原的回鹘人大举西迁，其中一部分在巴楚定居，影响和同化当地的土著居民。公元10世纪喀拉汗王朝兴起后，回鹘与当地土著的同化速度加快。伊斯兰教的传入促进了各部族的融合，公元13世纪蒙古兴起后，随着其势力的西进，朵豁剌惕等蒙古人也迁居县境，至16世纪叶尔羌汗国时期，已融合于本地居民之中。由于叶尔羌河沿岸的自然和历史影响，这一带维吾尔人与南部新疆其他地区维吾尔人相比在生活习俗等方面表现出更加浓郁的地域特色，被称为“多郎人”。[16]

1997年，笔者与樊祖荫等多位学者合作申报的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》先后被批准为自治区哲学社会科学课题和国家“九五”艺术科学研究课题。是年9月，课题组成员们及有关人士一行十余人去阿瓦提、巴楚、麦盖提、莎车四县进行了较为详尽的田野调查。在各地，我们看到刀郎人相貌各异：有浓须者，有无须者；有白皙者，有黄黑者；有深目耸鼻者，有面部扁平者；有偏于印欧人种者，也有接近蒙古人种者。还看到了豢养鹰隼、猎犬的牧猎风习和特有的捕鱼烤鱼方式，听到了刀郎人独特的方言。在当地我们又多次举行调查会，取得了较全面的资料。从1998年年初开始，课题组又进行了音、像、图、文、谱、词等资料的全面整理、记录、翻译及研究工作，并于2000年2月顺利结题。本课题的田野调查和比较研究所得的简要结论是：

《刀郎木卡姆》是维吾尔木卡姆的一个重要组成部分，它与维吾尔《十二木卡姆》有着千丝万缕的联系。《刀郎木卡姆》根植于塔里木盆地西北缘叶尔羌河两岸的绿洲文化，也含有一定的漠北牧猎文化的因素，具有典型的“多元一体”的特点。对于它的形成与发展，我们可以按照时间的顺序描述为

以下几个层次：

第一层——塔里木盆地绿洲文化；

第二层——突厥语族的漠北牧猎文化；

第三层——蒙古语族的漠北牧猎文化。

同样，刀郎人的血缘中也包括古代塔里木土著、突厥语诸民族和蒙古族等诸多的基因。

《刀郎木卡姆》属于一种歌舞套曲。据民间艺人介绍，原来也有12套，但现在仅能搜集到9套，麦盖提、巴楚、阿瓦提三县间流传的各部《刀郎木卡姆》的名称和顺序有同有异。请看下表。

麦盖提、巴楚、阿瓦提三县流传的《刀郎木卡姆》一览

序号	麦盖提县	巴楚县	阿瓦提县
1	孜尔巴亚宛木卡姆（巴希巴亚宛木卡姆）	孜尔巴亚宛木卡姆	巴希巴亚宛木卡姆
2	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆
3	拉克巴亚宛木卡姆（区尔巴亚宛木卡姆）	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆
4	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆（奥坦巴亚宛木卡姆）	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	巴亚宛木卡姆（埃尔扎尔巴亚宛木卡姆）
5	勃姆巴亚宛木卡姆	埃尔扎尔巴亚宛木卡姆（埃尔孜阿尔巴亚宛木卡姆）	木哈尔巴亚宛木卡姆
6	朱拉木卡姆	朱拉木卡姆	沙木克巴亚宛木卡姆
7	丝姆巴亚宛木卡姆	胡代克巴亚宛木卡姆	朱拉木卡姆
8	胡代克巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆	区尔巴亚宛木卡姆
9	都尕买特巴亚宛木卡姆	纳瓦木卡姆	都尕买特巴亚宛木卡姆
10	（巴亚宛木卡姆）	区尔巴亚宛木卡姆（区尔比叶克木卡姆）	
11	（巴雅特木卡姆）	都尕买特巴亚宛木卡姆	
12	（恰哈尔尕木卡姆）	康拜尔汗巴亚宛木卡姆	

上表根据《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》课题组田野调


刀郎热瓦甫演奏

查结果而列，与以前一些学者的论述稍有区别。麦盖提县艺人们所提供的最后3套木卡姆现在已经散佚。巴楚县的艺人们虽然演唱了12套木卡姆，但后两套的结构很不完整，第10套的曲调除散板序唱外也和第7套完全相同，所以实际存在的也只有9套。

经过音响和曲谱的比较，可以看出三县在各部《刀郎木卡姆》的名称方面存在着不少同名异实和同实异名现象。如各县录制的第一套木卡姆的音响基本相同，名称却不同；麦盖提、巴楚都称作《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》的，阿瓦提却称作《巴亚宛木卡姆》或《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》；麦盖提称作《拉克巴亚宛木卡姆》(《区尔巴亚宛木卡姆》)的，和巴楚称作《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》、阿瓦提称作《木哈尔巴亚宛木卡姆》的很接近；麦盖提、巴楚都称作《木夏吾莱克巴亚宛木卡姆》(亦称《奥坦巴亚宛木卡姆》)的，和阿瓦提称作《沙木克巴亚宛木卡姆》的曲调基本相同，等等。

大部分《刀郎木卡姆》的名称中都含有“巴亚宛”一词。巴亚宛意为“荒漠”，生活在绿洲上的刀郎人经常要涉足荒漠，但用这个词汇称谓木卡姆的来由我们尚不清楚。区尔和巴亚宛词义相近，两者相叠，更显荒凉。巴希意为“开头的那一套”，孜尔意为“高音”，勃姆意为“低音”，丝姆意为“钢丝弦”，以此三者来作为木卡姆的名称，可能蕴含着从高音(或低音，或刀郎热瓦甫上的钢丝弦)弹起的意思。“木哈尔”一词即蒙兀尔(蒙古)这一民族名称的



《吐鲁番木卡姆》也可以苏乃依吹奏主旋律

不同音译，这一套木卡姆的名称说明了刀郎人与蒙古人的亲密关系。奥坦意为旅店或驿站，这个词汇当然和古代丝路中转驿站的绿洲有关，“沙木克”一词可能由萨玛演变而来。如此说成立，应该表示《刀郎木卡姆》具有前伊斯兰文化的遗韵。朱拉一词源于阿拉伯，意为“光”、“光泽”，转义为“欢乐”，这一套木卡姆多在欢快、热烈的婚礼上奏唱。拉克、纳瓦、乌孜哈尔、木夏吾莱克等名称和《十二木卡姆》中的相同，“埃尔扎尔”一词的含义与乌孜哈尔相近，都尕买特、胡代克这两个词汇的词义不明。

与《十二木卡姆》不同的是，《刀郎木卡姆》中大多数木卡姆的名称都是维吾尔语，也有几套《刀郎木卡姆》既有外来语名称，又有本民族语名称，说明维吾尔木卡姆可能经历过由本民族语名称向外来语名称的转变。

每一部完整的《刀郎木卡姆》都由简短的木凯迪满及且克脱曼、赛乃姆、赛勒凯、色利尔玛5部分组成，9套《刀郎木卡姆》共包括45段乐曲。木凯迪满意为“序言”、“引子”，且克脱曼由“且克脱”（意为：点、节拍）一词演化而来。赛乃姆原意为“偶像”、“神像”、“美人”、“美女”，又是在维吾尔民间广泛流传的一种歌舞套曲的名称。赛勒凯又称作“赛纳凯斯”，由赛勒克（有学者认为意为：兴趣、意愿）一词演化而来，色利尔玛被一些学者解释为“柔软”、“润滑”。

“外，安拉！”“外，安拉！”“外，安拉！外，安拉！”《刀郎木卡姆》高亢的引子直冲云霄，那是刀郎人发自心灵的呼号，那是刀郎人对严酷生存环境的抗争！在刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫和卡龙奏出的复调衬托中，领头的木卡姆其用超乎寻常的高音诉说着心中的希冀。随后，几面甚至几十面手鼓一起敲响，那激越的鼓声震撼着每个参与者的心。每套《刀郎木卡姆》的后4部分都可作为群众性自娱舞蹈的伴奏，因此我们将其视作歌舞套曲。人们在不同节拍、节奏的歌舞曲中翩翩起舞，赶走了心中的愁云，驱散了身体的疲惫。比起《十二木卡姆》来，《刀郎木卡姆》的篇幅要短小得多，其每一套的演唱时间在6—9分钟，演唱9套需要一个多小时。

相对而言，《刀郎木卡姆》在民间流传得较为广泛，而且至今尚在延续。麦盖提县的艾山·亚合亚、玉山·亚合亚、阿不都吉力力、阿不都热依木·肉孜、吐尔地·索皮、艾海提·托乎提、库尔班·吐尔地，巴楚县的沙依木·达吾提、斯迪克·阿吾提、卡司木·肉孜，阿瓦提县的依米尔·司马义、买买提·木沙、依米尔·艾买提、依明阿吉、买木托拉·尼牙孜等至今仍活跃在广大城乡的“刀郎麦西热甫”上。

《吐鲁番木卡姆》流传于位于东部新疆吐鲁番地区的吐鲁番市和鄯善、托克逊两县。吐鲁番位于东部新疆和南部新疆、北部新疆的三岔路口，战略位置十分重要。早在汉代，车师就以离吐鲁番不远的交河古城为国都，鄯善境内的鲁克沁（古称“柳中”）也是

西域屯田的重要据点之一。西晋初年，中原地区的不少汉人因避战乱迁居高昌（今吐鲁番一带），促进了当地经济的繁荣，南北朝时先建郡，后出现了一些阚姓、张姓、马姓的汉人依附政权。公元499年至640年为鞠氏高昌统治时期，后被唐所灭。唐朝遂于此置西州，并为安西都护府治。吐鲁番地区更成为西域政治、经济、文化中心。之后，唐朝在西域汉民集中居住的地区实行与内地相同的府、州、县、乡、里行政管理制度，在西州置高昌、天山、蒲昌、柳中诸县。公元840年，回鹘西迁，以今吐鲁番、吉木萨尔、库车为中心建立西州回鹘汗国（也称“高昌回鹘汗国”），成为东部新疆地区有效的政治实体长达五个世纪之久。由汉唐至宋，吐鲁番地区的音乐艺术得到空前发展，《高昌乐》东传中原，和《龟兹乐》、《疏勒乐》一起成为宫廷乐部的重要组成部分。至宋臣王延德出使高昌时，仍可见当地人民对于西域乐舞的继承及“好游赏，行者必抱乐器”的风俗，这些优良的传统为《吐鲁番木卡姆》提供了丰富的沉积。

现在能搜集到的《吐鲁番木卡姆》共有11套，总计包括66首乐曲，请看下表。

《吐鲁番木卡姆》曲目一览[17]

序号	木卡姆名称	木凯迪满	且克特	巴西且克特	亚郎且克特	朱拉	赛乃姆	赛勒克	尾声	合计乐曲数
1	拉克木卡姆	✓	✓		✓	✓		✓	✓	6
2	且比亚特木卡姆	✓	✓		✓	✓		✓	✓	6
3	木夏吾莱克木卡姆	✓	✓		✓	✓		✓	✓	6
4	恰尔尕木卡姆	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	7
5	潘吉尕木卡姆	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	7
6	乌夏克木卡姆	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	7
7	纳瓦木卡姆	✓	✓		✓	✓		✓	✓	6
8	萨巴木卡姆	✓		✓		✓		✓	✓	5
9	依拉克木卡姆	✓	✓		✓			✓	✓	5
10	巴雅特木卡姆	✓	✓		✓			✓	✓	5
11	多郎木卡姆	✓	✓	✓			✓	✓	✓	6
总计数		11	10	2	9	8	4	11	11	66



幽默、诙谐的《那孜尔孔》表演是《吐鲁番木卡姆》中的一部分

《吐鲁番木卡姆》中的木凯迪满部分亦称“格则勒”（意为：两行诗），赛乃姆部分又称“麦西热甫”，是多首歌舞曲组成的一个“大口袋”，演奏（唱）者可根据自身和舞蹈群众的情绪需要任意增添节奏相同的曲目。在《潘吉尕木卡姆》的赛乃姆部分，最后出现了吐鲁番地区著名的、以诙谐幽默著称的《那孜尔孔》乐曲。技艺高超的舞蹈者在乐曲伴奏中进行模拟舞和竞技舞表演，将气氛推向高潮。赛勒凯部分又称“苛希冬”，乐曲速度突然放慢，节奏变宽，这种散、慢、中、快、慢的结构也为《吐鲁番木卡姆》所特有。尾声的篇幅极为短小，仅由一两句乐句构成。

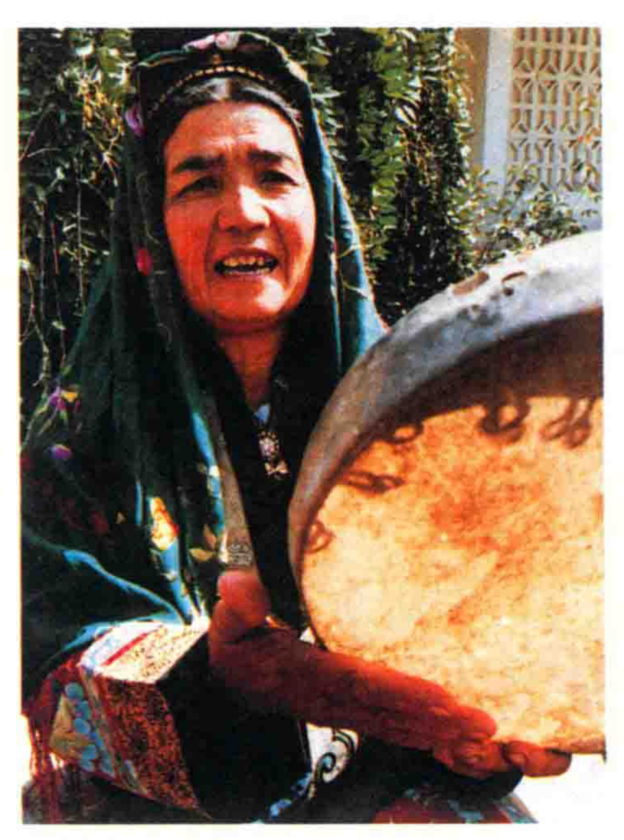
除了在乐器的伴奏下歌唱之外，《吐鲁番木卡姆》还有一种鼓吹乐的表演形式。所以，吐鲁番地区的著名木卡姆艺人既能操起萨它尔琴自弹自唱，还吹得一手好苏乃依。1989年笔者去鄯善县鲁克沁镇搜集维吾尔族民间器乐曲，当时已年逾六旬的谢日甫·沙吾提演奏了《潘吉尕木卡姆》和《木夏吾莱克木卡姆》。那是在一个不大的礼堂，人们都坐在围墙根铺着的花毡上，苏乃依的引子开始了，明亮、起伏的散板乐曲召唤来了一批又一批的群众。随

即，四个壮实的农民击起了三对纳格拉[18]和一只冬巴克[19]，苏乃依在鼓声中继续吹起旋律，一对发音较低的尾鼓击打着乐曲的基本节奏型，另外两对特别是其中发音最高的头鼓在不断地加花，激越的鼓声使我们联想起了古代西域乐舞“洪心骇耳”的记载。人们随着乐声渐次入围，手舞足蹈，欢笑声、唱歌声此起彼伏。整整四个小时，谢日甫老人未得片刻空闲。可惜的是，谢日甫老人已于1994年谢世，传承《吐鲁番木卡姆》的任务就落到了阿吾提·肉孜买提、吐尔逊·司马义、艾则孜·尼亚孜、阿不力克木·霍加尼亚孜等人的身上。

哈密地处新疆东大门，“侧商调里唱伊州”这一诗句显示着此地和中原频繁、密切的联系。“伊州”这一地名来源于伊吾卢或伊吾，而“伊吾卢”一词又由伊维尔（意为：狭长形的、尖形的）和胡尔（意为：河道、河谷）这两个词汇合而来。狭长的河谷，恰恰是哈密绿洲地形的生动写照。《哈密木卡姆》就流传在本地区境内的哈密市和伊吾县。

《哈密木卡姆》曲目数一览[20]

序号	木卡姆名称	（别名）	第一分章曲目数	第二分章曲目数	合计曲目数
1	琼都尔木卡姆	（我走遍天下）	18	14	32
2	乌鲁克都尔木卡姆	（哈伊哈伊约兰）	11		11
3	穆斯台赫扎特木卡姆	（亚勒吾孜托云）	13	17	30
4	恰尔尕木卡姆		10	13	23
5	胡甫提木卡姆		21	14	35
6	切比亚特木卡姆	（加尼凯姆）	11	15	26
7	穆夏威莱克木卡姆	（医治你心病的良药）	14	13	27
8	乌孜哈勒木卡姆	（代尔迪里瓦）	14	12	26
9	都尕木卡姆	[（小）你让我好苦]	11		11
10	多浪穆夏威莱克木卡姆		11		11
11	伊拉克木卡姆	[（大）你让我好苦]	14		14
12	拉克木卡姆	（唱吧，我的夜莺）	12		12
总计			160	98	258





为《哈密木卡姆》击鼓相伴者多为女性



哈密艾捷克演奏

《哈密木卡姆》共有12套19个分章，含258首乐曲，请看上表。

各套《哈密木卡姆》都以一或二段“木卡姆”（意为：散板序唱）开始，后面连缀10至21首当地民间流传的歌舞曲。12套《哈密木卡姆》中，有7套有两个分章，这两个分章共用着一首散板序唱，唱第一分章时唱一次，唱第二分章时再唱一次。

有9套《哈密木卡姆》有着两种名称。在第一种名称中，《恰尔尕木卡姆》、《切比亚特木卡姆》、《穆夏威莱克木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《伊拉克木卡姆》和《拉克木卡姆》与《十二木卡姆》中的6套木卡姆的名称相同。第二种名称来自这套组曲中的一首乐曲，明显地源于本民族语言。构成《哈密木卡姆》的各首乐曲篇幅都比较短小，其唱词绝大部分为民间歌谣，旋律通俗上口，这就使得《哈密木卡姆》具有较强的群众性和普及性。在哈密《恰尔尕木卡姆》第一分章中，也有一段名叫《纳孜尔孔》的乐曲，说明这

种幽默、诙谐的模拟、竞技舞在哈密地区也有流传。在木卡姆里填唱汉语歌词，是《哈密木卡姆》所特有的现象，说明这里的音乐乃至整个文化与河西走廊直至中原的汉文化有着更多的相互影响和交融。

《吐鲁番木卡姆》中有一部名为《多郎木卡姆》,《哈密木卡姆》中也有一部名为《多浪穆夏威莱克木卡姆》，从而体现出刀郎地区的传统音乐对整个维吾尔族传统音乐影响至深且巨。

第二节　维吾尔木卡姆的主要表现场合麦西热甫

在维吾尔族民间，各种木卡姆的表演场合首推形形色色的麦西热甫。

“麦西热甫”一词源自阿拉伯，原意为聚会、场所，现在维吾尔族民间专门用来称谓群众性娱乐聚会。

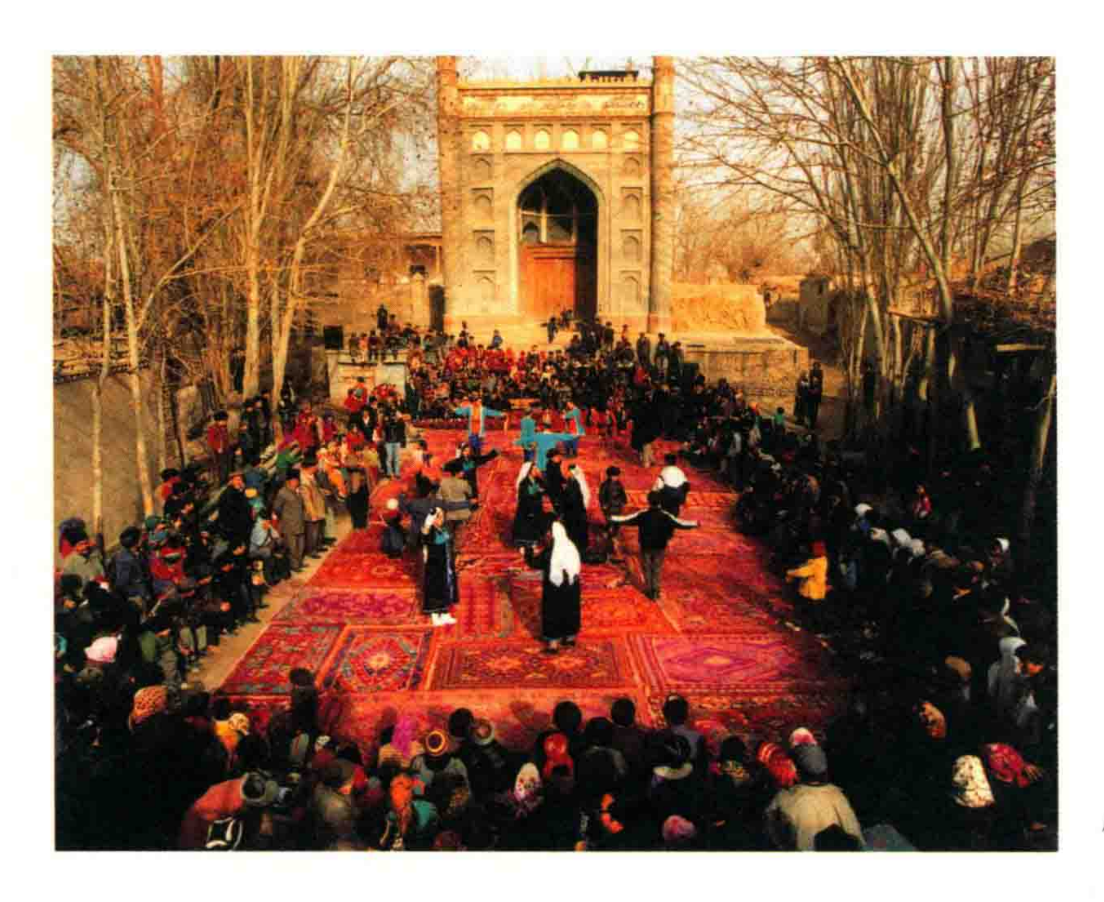
举行大规模群众性娱乐聚会，是维吾尔族悠久的历史传统。《魏书·高车传》载:“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。大会，走马杀牲，游遶歌吟，忻忻其俗。”《隋书·突厥传》载:“男子好樗蒲，女子踏鞠。饮马酪取醉，歌呼相对。”《新唐书·西域传》中也有着焉耆“俗尚娱遨”，龟兹“俗善歌舞”，于阗“人喜歌舞”等记载。在克孜尔、库木吐拉、丝木塞姆、克孜尔尕哈、柏孜克里克等石窟残存壁画和库车苏巴什古城出土的舍利盒壁绘，和田约特干古城及吐鲁番高昌古城、阿斯塔那古墓群出土的泥俑、木俑、纸、绢画中，都可以见到大量与乐舞有关的资料。成书于喀喇汗王朝时期的《突厥语大词典》中提到过名为“索尔丘克”和“苏合迪提”的晚会，并引用民歌描述了这种晚会的活动情况：



果园中的麦西热甫

所有的乐器都调好了琴弦，
酒壶和酒杯也都摆设齐全。
没有你啊，我心头惆怅，
来吧，让我们一起作乐寻欢。[21]

元、明、清历代到过新疆的文人墨客都留下了许多与歌舞有关的诗句。如“歌姝窈窕髯遮口，舞妓轻盈眼放光”（元·耶律楚材），“舞女争呈于阗妆，歌辞尽协龟兹谱”（明·曾棨），“山城是处有弦歌”（清·纪昀）等。清同治季来疆的萧雄著有《西疆杂述诗》四卷，其中《歌舞》一首：“一片氍毹选舞场，娉婷儿女上双双。铜琶独怪关西汉，能和娇娃白玉腔。”后注曰：“回俗无戏而有曲，古称西域喜歌舞而并善，今之盛行者曰围浪，男女皆习之，视为正业”；“每曲，男女各一，舞于罽毯之上，歌声节奏，身手相应。旁坐数人，调鼓板弦索以合之”；“王府暨伯克家，皆喜为之，部民男女拥集，为应差事。一曲方终，一双又上。有缓歌慢舞之

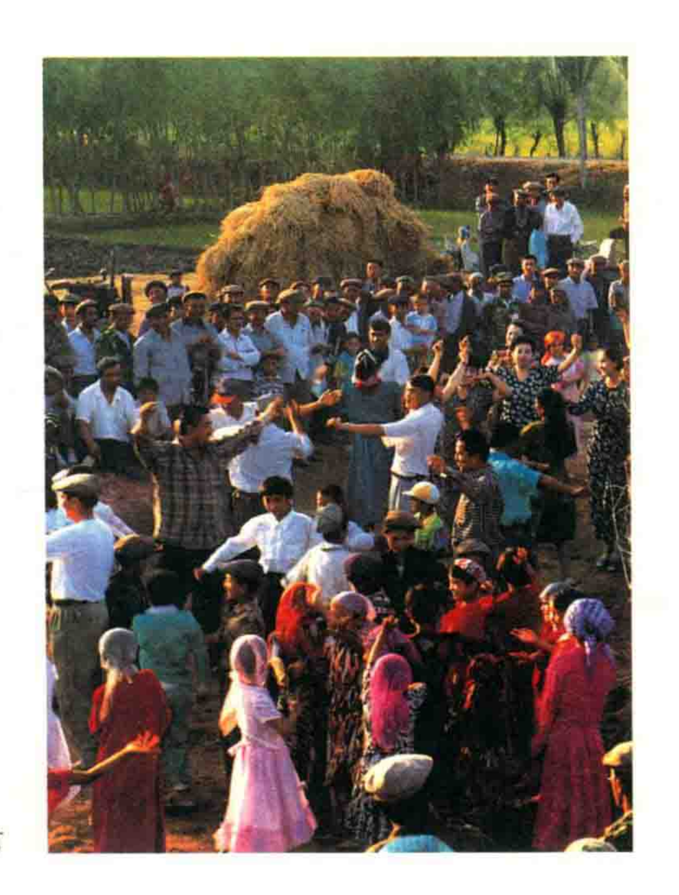


广场上的麦西热甫

致，调颇多，大多儿女之情，轇轕格磔，顾曲匪易”；“对舞不限是夫妇，随意可凑，究用妇人成对者多。到处弦歌，八城为盛。此外有众人围坐弹唱者，有一人跳地而歌者，腔调不一”。文中之铜琶、围浪，当分别为冬巴克（低音铁鼓）及乌衣囊（维吾尔语，意为：玩吧）的音译，关西汉形容鼓手之刚劲，八城为清代对南部新疆的称谓。萧雄的描述和现今各维吾尔聚居区的麦西热甫活动已相差无几。

当代维吾尔族民间经常举行的麦西热甫名目繁多，大致可分为以下几类：

（1）与喜庆节日有关的麦西热甫。如为庆祝维吾尔族传统节日古尔邦节（宰牲节）、肉孜节（开斋节）、奴肉孜节（迎春节）及当今社会生活中的国庆节、劳动节等到来而举行的巴依拉姆麦西热甫（又称“艾依脱麦西热甫”，意为：节日麦西热甫），以及在男女婚嫁、女子生第一个孩子、给孩子起名、男孩儿行割礼、女孩



麦场上也可举行麦西热甫

儿成年等喜庆的日子里所举行的托依麦西热甫（意为：喜庆麦西热甫）。其规模宏大，气氛隆重、热烈。

（2）与农牧业生产有关的麦西热甫。如在冬日里下第一场雪时为表示瑞雪兆丰年而举行的卡尔勒克麦西热甫（意为：迎雪麦西热甫），春天麦苗返青时举行的玛依沙麦西热甫（意为：青苗麦西热甫），农业丰收后举行的莫尔胡苏尔麦西热甫（意为：丰收麦西热甫），瓜果成熟时在果园里举行的巴合麦西热甫（意为：果园麦西热甫），牛羊肥壮时举行的卡瓦泼麦西热甫（意为：烤肉麦西热甫）等。其主旨为表达对农牧业丰收的渴望和取得丰收之后的喜悦，其规模大小不一，气氛愉快、欢乐。

（3）与社交活动有关的麦西热甫。如为远道而来的亲朋接风的米芒达其勒克麦西热甫（意为：迎客麦西热甫），将已成年的儿女介绍给亲朋好友的阿依来麦西热甫，做错事后请求原谅的凯其里希麦西热甫，为了结恩怨、调解关系而举行的克里希土尔希麦西热



声势浩大的“刀郎麦西热甫”歌乐队

甫，春日里举行的赛莱麦西热甫（意为：春游麦西热甫）以及在农闲时所举行的卡塔尔麦西热甫（意为：轮流做东麦西热甫）等。这类麦西热甫除娱乐欢聚外，还兼有协商事宜、互相帮助的功能。参加者常为一定范围内的亲朋好友，规模适中。

（4）与民俗活动有关的小型麦西热甫。这类麦西热甫也被称作“恰依”。如为商定某事而举行的梅斯来艾提恰依，为给朋友送行而举行的霍希里西希恰依，迎接朋友归来而举行的卡里希叶里希恰依，送行和迎归两者又可统称为“赛派尔恰依”，为庆祝盖新房或乔迁之喜而举行的塔姆恰依（塔姆意为：墙壁）、加依恰依（加依意为：地方）和乌依恰依（乌依意为：家），等等。

举行麦西热甫的地点可以在家庭院落，也可以在葡萄架下或果园草坪。维吾尔族农村一些殷实的大户人家盖有专门供举行麦西热甫活动用的大型客厅，其规模甚至超过中等规模的礼堂，令人惊叹。

参加麦西热甫的人数不等，少则十几人，多达成百甚至上千人。无论规模大小，人人都把参加麦西热甫视作大事。麦西热甫



《十二木卡姆》中的歌舞曲常能在麦西热甫上听到

的组织者被称作"依给脱别希"（意为：小伙子中的首领），他常兼做整个活动的主持人。在他的手下，有几名助手：负责介绍节目和艺人，念说鼓动、赞颂之押韵诗句以增加气氛，搜集和分配钱物的米尔瓦孜（又称"米尔夏普"）；负责检查纪律，并根据主持人及群众意愿对违纪者作出裁决的哈孜伯克；负责执行裁决、实施惩罚的衙役（汉语音译），等等。这一整套严密的组织对麦西热甫的正常秩序和各种活动的顺利进行起着保证作用。举行麦西热甫的时间可以在白天，也可以在夜晚，由主持人与参加者集体商议确定。届时，人们三五成群渐次来到场地，先相互致礼问候，握手言欢，然后按长幼顺次围圈入座，人人沉浸在祥和、欢快的情绪之中。

餐饮是麦西热甫上不可缺少的内容之一。摆在人们面前的餐布上的食品有茶水、瓜果和馕[22]等，丰盛时还可见到面点、烧烤或煮熟的肉食、抓饭及各种乳制品、饮料。

群众性自娱舞蹈是麦西热甫最主要的内容。其时，坐在一隅的乃额曼其（意为：乐师）和达班迪（意为：鼓手）唱奏起包括木卡姆音乐在内的本地传统歌舞曲，起始的散板序唱仿佛是要告诉人

们：欢乐的歌舞就要开始了，请大家做好准备！其作用类似于汉族戏曲中的开场锣鼓。待音乐进入节奏，人们便自发起身入圈手舞足蹈，亦可相邀共舞。在喀什、莎车、和田等南部新疆《十二木卡姆》流传的地区，木卡姆其在麦西热甫上主要唱（奏）琼乃额曼部分中的朱拉、赛乃姆、穹赛勒克和麦西热甫部分的乐曲，供群众舞蹈。在北部新疆伊犁地区，供群众舞蹈的是每套木卡姆中麦西热甫部分的乐曲。在刀郎地区、吐鲁番地区和哈密地区，《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》都是各种麦西热甫上首选和最主要的乐曲。在喀什地区和伊犁地区尚可见到一种以聆听达斯坦为主要内容的麦西热甫，其间为大家演唱的主角是达斯坦其，他们或演唱民间流传的达斯坦，或演唱《十二木卡姆》中达斯坦部分的选段。这种麦西热甫的参加者常常以中老年人居多。

在哈密地区的麦西热甫活动中，可以见到手执鲜花的舞蹈者，他（她）们跳罢一轮后，常将手中的鲜花转交给被自己邀请入围的舞蹈者，鲜花遂在人们手中逐一传递。不知这种表演形式和唐代流传的花枝令游戏有无干系。

麦西热甫上群众性自娱舞蹈的动作无一定之规，但在刀郎地区特别是麦盖提、巴楚两县的麦西热甫上却可见到例外：舞者入圈后，随着乐曲按照且克脱曼、赛乃姆、赛勒凯、色利尔玛的顺序展开，节奏越来越紧，速度越来越快，舞姿也从优美、端庄渐趋欢快、热烈。在且克特曼和赛乃姆部分，舞蹈者往往两人一组对舞，待乐曲进入赛勒凯部分，无论是神采奕奕的青壮年，还是豆蔻年华的少男少女，无论是须发皆白的老翁，还是头戴花巾的老妪，人们都会自动地边舞边围成一个大圆圈队形共同行进。至色利尔玛部分，舞蹈者们既继续按圆圈队形前进，又开始自身的旋转，就像地球既要公转，又要自转一样。乐曲的速度越来越快，筋疲力尽者或旋转不支者不得不退出场外，技艺高超的优胜者在群众的喝彩声中更添了精神。场子内舞者在渐次减少，最后仅剩的二三人仍在继续着旋转的竞争，观众的欢呼声、呐喊声和掌声此

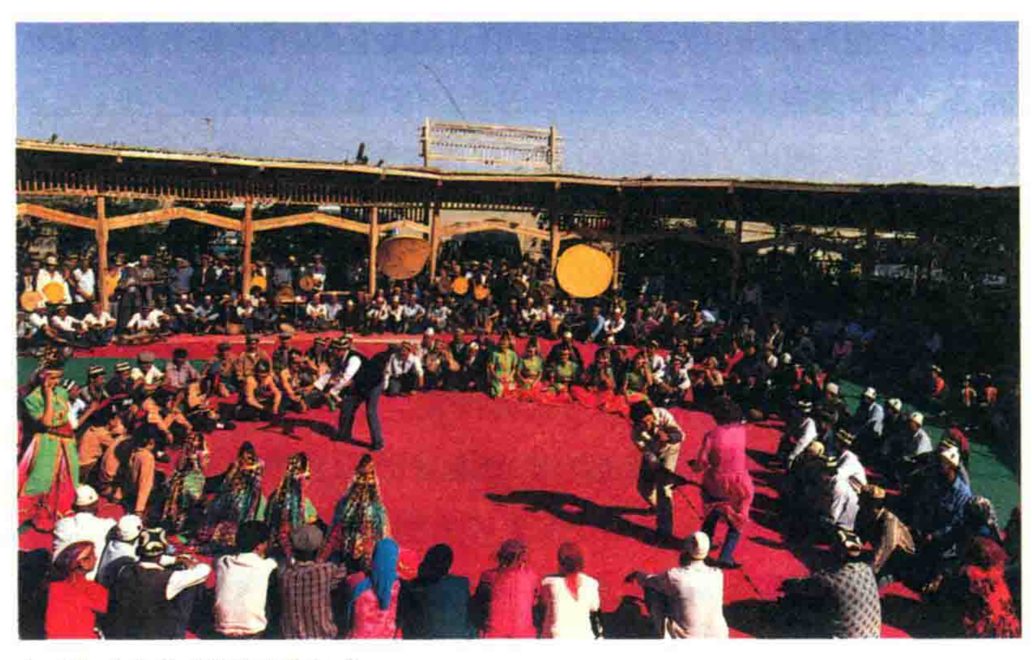
起彼伏，场内场外情绪热烈，气氛达到了高潮，直至在场内决出坚持到最后的一名技艺最高的优胜者时，竞技才宣告结束。

在每轮群众性自娱舞蹈之间，往往穿插进行游戏或节目表演。维吾尔人把游戏称作“乌尤恩”。在麦西热甫上常见的乌尤恩有：

（1）猜谜。维吾尔人称之为“铁匹希麻克”。由一人出谜，众人竞猜。猜中了得奖，猜不中的受罚。

（2）对诗。由一人先开始吟诵一句民歌或即兴赋诗，然后邀请另一人接诵下句，并作多次反复，直至一方无言以对。维吾尔人称之为“比叶特伍苛希”。

（3）递茶。由依给脱别希将两只提前准备好的小碗交给一位麦西热甫的参与者，并在碗中注入茶水，接碗的人要将这两只盛了半碗茶水的小碗放在一只手上，并巧妙地从腋下转出而不滴洒出水来，然后唱一首民歌或念两句押韵联句，将茶碗递给另一个参与者，接茶者也要唱一首民歌或念两句押韵联句才能接过碗来，再重复上述的程序。一对小碗如能绕遍全场，就会引起众人的欢呼。如果参与者中有一位因技巧不娴熟而洒落水滴，就要罚唱歌或讲笑话。



麦西热甫上的“抢黛莱”游戏



“抢黛莱”游戏被搬上舞台，成为久演不衰的传统舞蹈节目《花腰带》

（4）转圈递鼓。先由一人将一面达普（手鼓）执于手中，邀请一位参与者（以异性居多）入场，两人作反方向旋转三圈后，执鼓者献上一句赞美或祝福的话语，再把鼓交付对方，对方接鼓后，即可邀请下一位参与者，如法继续这种游戏。

（5）抢黛莱。黛莱原意为“教鞭”，用布腰带缠绑而就。游戏开始时，主持人将其放在托盘之中，交给任何一个参与者，表示请他带头做这种游戏。拿到黛莱的人可以挑选在座的另一位（以异性居多）走入圈中，两人相对而立。后者要千方百计地从对方手中抢得黛莱，持黛莱者则可以从后面或侧面用黛莱抽打争抢者。因此，双方都在争斗中不停地转圈、跳动。当然，争斗中是真打还是假打，打得轻还是重，全看争抢者在持黛莱者心目中的位置如何。游戏的结果是后者抢得黛莱或持黛莱者“主动交班”。这种游戏活泼风趣，很受群众欢迎。新疆歌舞团著名舞蹈编导库来希·热杰甫将这种游戏加入了男女情爱的内容，编创了一个名叫《花腰带》的舞蹈节目搬上舞台，多年来久演不衰，很受观众欢迎。

可以看出，上面五种麦西热甫中常见的乌尤恩意在检验和锻

炼人们的心智和敏捷灵活，对身心健康大有裨益，而且还蕴含着交流情感、传递信息的意义。

除了群众游戏外，在麦西热甫上还穿插有节目表演，常见的节目有：

1．舞蹈表演类

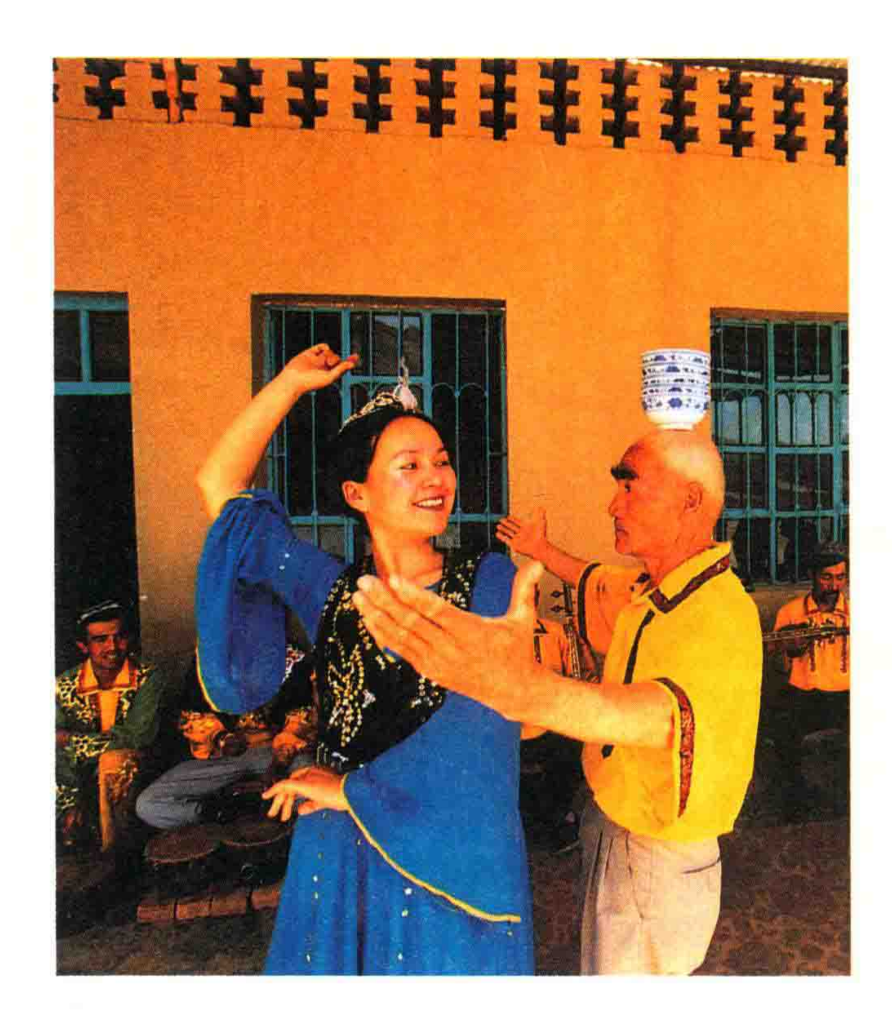
（1）哈孜乌苏尔，即鹅舞。表演者反披皮袄，一手高扬似鹅之长颈，并做出四处张望、理毛、啄人等动作。因为一直是蹲着走路，所以需要有充沛的体力。另有一位“牵鹅人”“牵”着他绕场走动。观众也可以对“鹅”说一些赞美、祝福之词，此时“鹅”会向你频频点头施礼。如有人说出不恭之语，“鹅”就会追着啄咬，逗起群众的哄笑。

（2）托霍乌苏尔，即鸡舞。在哈密地区的麦西热甫上最为常见。表现者可穿戴鸡形服饰道具，也可徒手模仿鸡的动作。常由双人表现鸡的争斗，或多人表演“老鹰抓小鸡”，母鸡拼死护卫的过程。

（3）阿尔亥麻克，也叫“阿提乌苏尔”，即马舞。一人表演者近似于汉族的马灯或跑驴，身前身后分别绑就马的前、后半身造型，一手执鞭，边吆喝边绕场奔跑。三人表演时，两人装扮成“马”，另一人骑在“马”上随着音乐舞蹈。

（4）吐该乌苏尔，即骆驼舞。表演和三人马舞相仿。骆驼舞和马舞都是商旅生活的生动写照。

（5）鲜尔乌苏尔，即狮舞。在和田地区和罗布地区[23]的麦西热甫上均能见到。在鼓声的伴奏下，双人表演者身披以皮大衣染成的五彩狮衣，前面还在此大衣上用各色布帛缠成“狮头”，忽而漫步，忽而跳跃，忽而疾走。据考，现在广泛出现在全国各汉族地区喜庆节日上的狮子舞源于波斯，后以西域为中介传入中原。狮这一称谓，即是波斯语“鲜尔”一词后缀辅音“r”脱落后的音译。古代西域龟兹国王“坐金狮子床”，《龟兹乐》中亦有《五方狮子舞》，“变龟兹之声为之”的《西凉乐》[24]中也有“狮子舞”。唐代诗



麦西热甫上技巧表演——顶碗舞

人白居易诗云:"西凉伎,假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾,金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳,如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿,鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日,安西都护进来时。"吐鲁番阿斯塔那第336号墓出土的狮舞俑、马舞俑可以使我们看到新疆悠久的动物模拟舞传统。

(6)尧洛瓦斯乌苏尔,即老虎舞。由单人表演,不披戴道具服饰,主要模拟老虎的动作作为舞蹈。古代塔里木盆地经常有老虎出没,据冯承钧先生考证,今巴楚县古名为"巴尔楚克","犹言有虎的所在"或可"训为小豹"。[25]瑞典著名探险家斯文赫定1899年沿塔里木河前往罗布泊考察途中,还曾见到过落入陷阱中的老虎。正是在这次艰难的旅行中,他的仆人于得克(意为:鸭子)发现了楼兰古城。

除了上述模拟动物的舞蹈外，还有一种模仿瘸子、拐子、歪嘴巴、斜眼睛等有缺陷的人的滑稽舞蹈，如吐鲁番民间麦西热甫上常见的《纳孜尔孔》的前半部即为这种舞蹈的典型代表。

另有一些持具舞也常在麦西热甫上表演，如塔希乌苏尔（意为：击石舞），表演者双手各持两块长腰形薄石片，一边随着音乐的节奏击打出清脆的花点，一边舞蹈。另有其乃乌苏尔（顶碗舞）、塔克斯乌苏尔（顶盘舞）等。

叼花、叼币、叼巾等舞蹈需要很高的技巧。表演开始时由一位年轻貌美的姑娘把一朵花或一块硬币、一方手巾放在舞场中央的地上，参与者要通过跪地、前倾、后仰弯腰等高难度动作用嘴将其叼起。在库车地区的麦西热甫上，四周群众还反复地喊着"阿拉末特，嘿嘿！阿拉末特"，（意为：没有叼上，嘿嘿！没有叼上）起哄、鼓劲，气氛极为热烈。竞技的失败者垂头丧气地退出场外，优胜者会得到众人的喝彩和异性的青睐。

在莎车地区的麦西热甫上还可见到高跷舞的表演。该舞蹈虽然由汉族舞蹈演变而来，却又增添了许多情趣：姑娘踩着高跷，硕长的裙衫超过两米；小伙子不踩跷，在"高个子姑娘"面前矮小得可怜，却还要拼命向姑娘献殷勤、卖弄风情，两者身高的反差和夸张的表演逗得众人捧腹。

2．歌舞表演类

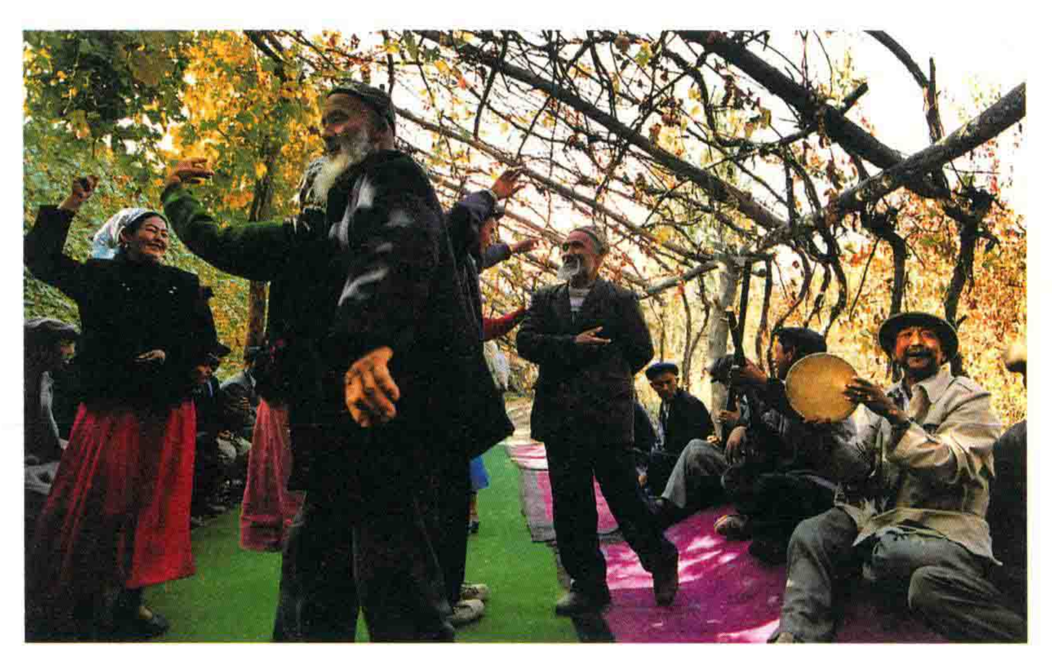
主要指单人或双人载歌载舞、连说带唱、边舞蹈边做表演动作的来派尔，其内容以赞美家乡美丽的风光、田野和果园里丰收的景象以及表达男女爱情为主。音乐轻快、表演活泼，早在20世纪30年代就被搬上舞台，并涌现出了《美丽》、《果园之歌》、《厨娘和银匠》、《我们新疆好地方》等优秀节目。被译成汉语并改编成独唱、合唱，在海内外广泛流传的《达坂城》（《达坂城的姑娘》）、《阿拉木罕》原来也是传统的"来派尔"节目。

3．说唱表演类

除达斯坦其演唱《艾里甫与赛乃姆》等表现男女爱情故事的爱



果园里举行的麦西热甫



不分男女老少，在麦西热甫上都翩翩起舞

情达斯坦，《玉素甫与艾合买提》等表现神话、历史故事的历史达斯坦外，还可由苛夏克其为大家边弹热瓦甫或都它尔，边为大家演唱只有简单情节、不一定有贯穿人物，常常以揭露、讽刺社会生活中各种丑恶现象为主要内容的苛夏克。



沙漠中的麦西热甫驱散了旅途的劳顿

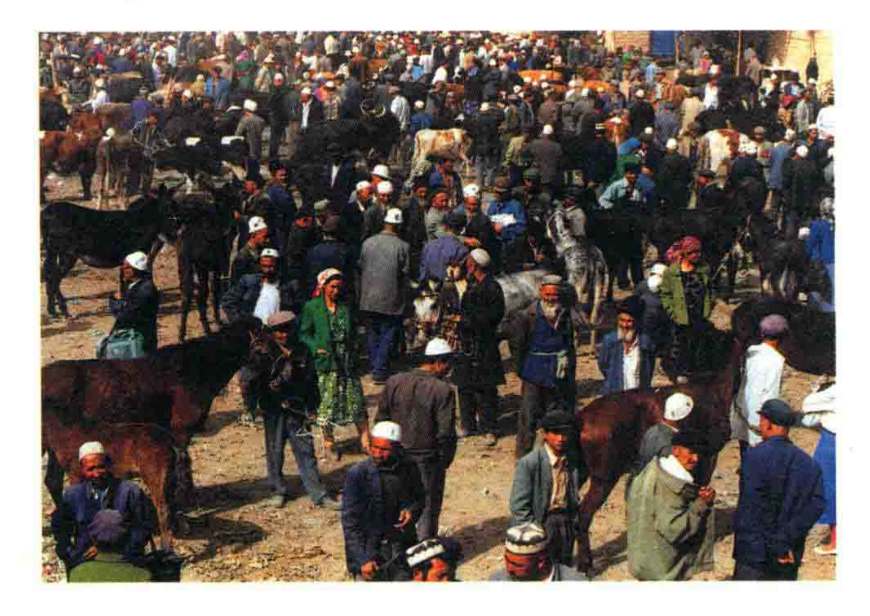


为麦西热甫伴奏的鼓吹乐队

另有一种被称作“埃提西希”的说唱表演形式特别受群众欢迎。埃提西希可由一人表演，也可由双人表演。为了吸引观众，表演者要进行适当的化装，如男扮女装，穿不合时宜的服装、戴古怪的帽子等，多以夸张的动作、生动的语言和滑稽的表演逗人发笑。



赶巴札途中



熙熙攘攘的巴札集市



地方风味美食：烤羊肉串

单人表演的节目有《霍加阿尔迪尔瓦克》（霍加意为：老爷、先生；阿尔迪尔瓦克意为：衣衫褴褛、不拘小节，亦可引申为“放荡、放肆”）、《身子长一点，身子短一点》等。双人的表演常由一位男性和一位男扮女装者共同完成，内容多为打情骂俏、卖弄挑逗。

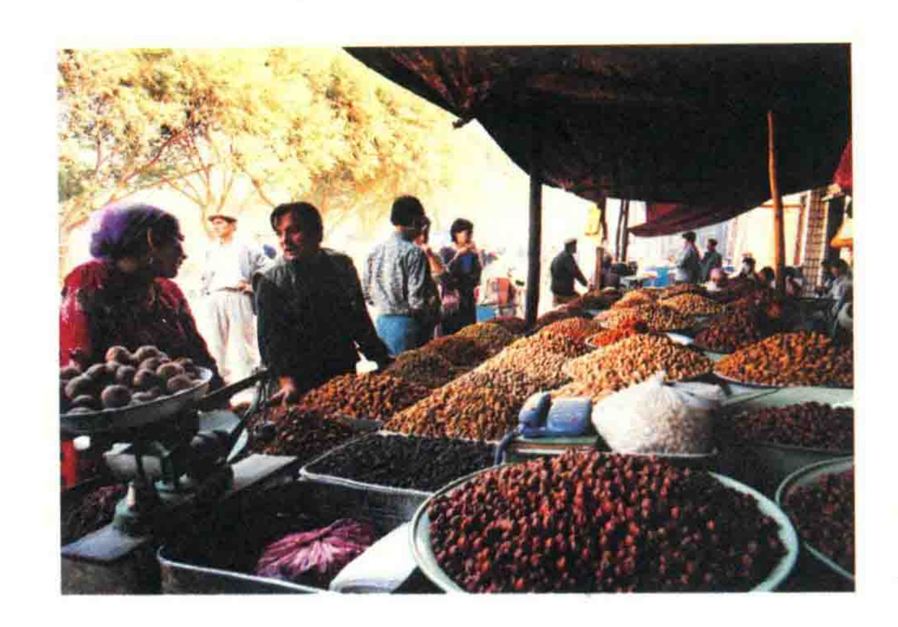
对于在麦西热甫上不守纪律、破坏秩序的人，可取经济惩罚也可取动作惩罚。经济惩罚要求受罚者贡献水果、食品或举办一次道歉麦西热甫。动作惩罚实际上是一些恶作剧式的动作表演，主要有烤包子、灌面肺、榨油、墙上照相、结疙瘩、一个男人和两个老婆等。下面择要介绍几种：

墙上照相。受罚者被剥光上衣，在两名衙役的押解下向墙站定，并遵令将双手分开高举，衙役提来一桶凉水猛泼其身，他的身影便留在了墙上。浑身湿透的受罚者如落汤鸡般狼狈不堪，受尽嘲讽、耻笑。

烤包子。受罚者被押进圈中，“衙役”先摇晃他的脑袋表示“罗面”，然后令其低头弯腰，“衙役”在他背上使劲做“揉面”的动作，再剥去他的上衣表示为馕坑[26]“点火”，向他背上泼浇冷水意为“洒水炼炉”，在他背上一下又一下地重拍以示把一个个要烤的包子[27]贴到了馕坑四周，最后又一下一下地拧他的后背表示取下已烤熟的包子。“衙役”的动作夸张、诙谐，受罚者备受嘲弄，还要忍受皮肉之苦。

一个男人和两个老婆。这种惩罚主要针对那些在人群中趁火打劫、调戏妇女的男人。受罚者被押到场中央，两个装扮成女性的男子分别站在他的两边向他“献殷勤”。当受罚者欲与其中一位“老婆”搭话时，另一位“老婆”便吃醋地抓他的衣服或揪他的耳朵以表示抗议；受罚者转身抚慰“她”时，那一侧的“老婆”又同样同他争闹。一个男人夹在两个“老婆”之间左右为难，尴尬无奈。三人不同的表演引起众人的阵阵哄笑，大家又都在娱乐中受到教育。[28]

至此，读者已经看到了麦西热甫上的动作惩罚所具有的喜剧表演色彩。它和上文所介绍的动物模拟舞、来派尔、埃提西希一



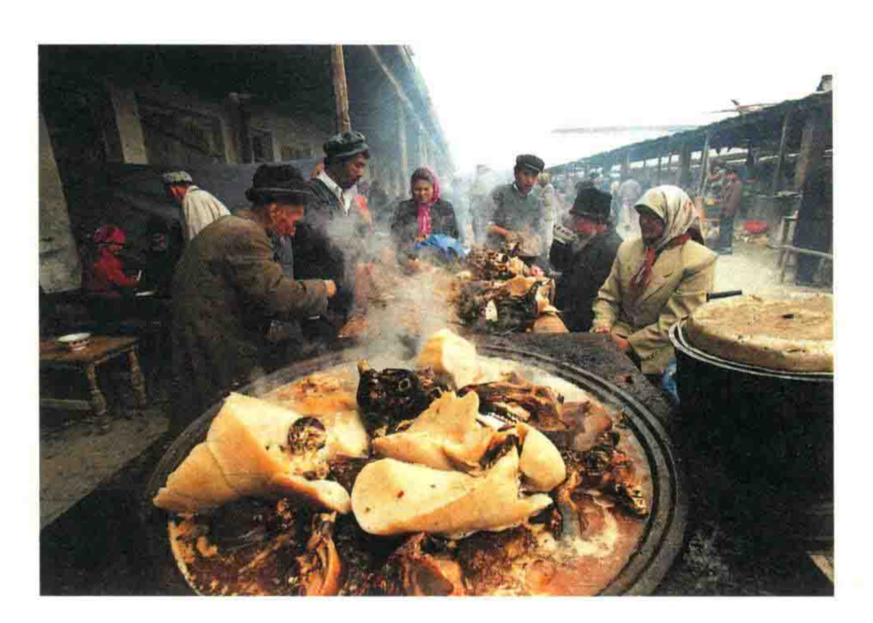
干果巴札一隅



小毛驴是农家
忠实的伙伴



肥美的鱼儿


来一碗杂碎汤


归途

样，都可以被视为西域戏弄的余绪。

“戏弄”这一称谓，由任半塘先生首导，任先生认为“弄”与技艺有关的意义有七：“一、使乐器发音成曲曰‘弄’”；“二、振喉发音以歌唱为‘弄’”；“三、扮演某人或某种人，或某种物之故事，以成戏剧，曰‘弄’”；“四、扮充某种角色，登场演出，曰‘弄’”；“五、训练或指挥物类，或牵引机械，使动作，表情，以成戏剧，曰‘弄’”；“六、戏曲科白之中，对人作讽刺、调笑，甚至窘弄，曰‘弄’”；“七、综合后四种意义，而应用之，其中所加调弄、嘲

弄，甚至玩弄之成分，益为浓厚而明显，且不必皆施之于人，有时用以自嘲、自讽、自弄”。[29]

维吾尔麦西热甫上乐师的唱、奏，为任先生所云第一种“弄”；动物模拟舞及来派尔、埃提西希等歌舞、说唱表演，接近于任先生所云第三、四种“弄”；“动作惩罚”，又相似于任先生所云第六、七种“弄”。其中的调弄、嘲弄、玩弄成分毋庸赘言。西域戏弄在魏晋南北朝至隋唐之际东传中土，至宋元明清逐渐发展衍变成了汉民族的戏曲。同时，这种以歌舞演故事的原始戏曲在西域大地上也世代相传，演化成了当代维吾尔族民间形式多样、内容丰富、表演生动，融唱、做、舞、白于一体，以轻松、活泼、幽默、戏谑为主要风格的乌尤恩。

综上，麦西热甫是维吾尔族各种民间艺术的总汇，它具有娱乐功能，感情交流功能，社会教育功能，协商公务功能，加强团结功能和孕育、催生、传承木卡姆等本民族传统艺术的功能。许多木卡姆其都是在麦西热甫上凭借自己的聪明才智，耳濡目染地学习木卡姆的。在父辈或师傅的培养下初步掌握了木卡姆艺术的达班迪和乃额曼其，也必然要经过麦西热甫上无数次的唱（奏）得到锻炼，打造成享有盛誉，备受尊敬的乌斯达（意为：匠人）和乌斯达孜（意为：师傅）。同时，麦西热甫的全体参与者包括受惩罚者都兼任着表演者和观众这双重的角色，他们的歌唱、舞蹈表演，既自娱，又娱人，人人都以整个身心投入其中，都会受到心灵的震撼。

第三节　木卡姆在维吾尔人民生活中的地位

已故维吾尔族著名诗人，曾经担任过中国作家协会副主席的铁衣甫江写过一首诗，名为《听十二木卡姆有感》：

十二木卡姆犹如一首摇篮曲，
维吾尔人伴随着这首乐曲诞生；
没有木卡姆的婚礼不会热闹，
离开木卡姆麦西热甫死气沉沉。

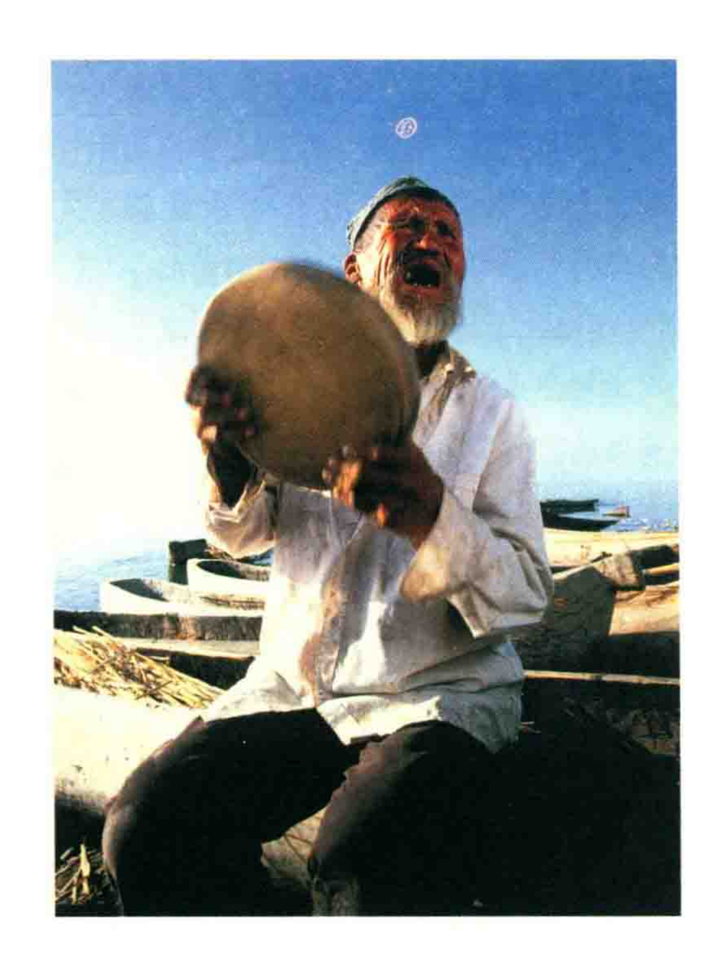
老翁和老妪听了木卡姆乐曲，
衰老的身躯便会顿时焕发青春；
据说垂危者听了木卡姆乐曲，
灵魂将得到安息，死后化为天神。

我庆幸自己的一生沉浸在木卡姆中，
愿我的生命与木卡姆永不离分；
朋友，一旦我死去请不要哭泣，
只求您用木卡姆乐曲为我送终。

在这位诗人的心目中，木卡姆具有着多么崇高和重要的地位啊！有人会说这是诗人的浪漫，事实却告诉我们，木卡姆艺术犹如盐梅，在维吾尔人的生活中不可或缺。

绿洲人由于其所处的生态环境，所依靠的生存依托，所从事的生产方式和千百年来所形成的生活习惯，而对音乐艺术具有着特殊感情、特殊爱好和特殊才能，作为典型绿洲民族的维吾尔人尤其如此。

维吾尔族的民间乐器品种众多，计有吹管类的乃依（横笛、竖笛）、巴拉满、苏乃依、雀洛克（埙）、斯匹特奴肉孜（贝）、卡乃依（号筒），拨弦类的热瓦甫（含喀什热瓦甫、改良热瓦甫、刀郎热瓦甫、哈密热瓦甫和牧羊人热瓦甫、低音热瓦甫）、弹布尔、都它尔、卡龙、潘吉它尔，击弦类的锵（扬琴），簧振类的额合孜库布孜（口弦），拉弦类的萨它尔、艾捷克（含刀郎艾捷克、改良艾捷克和哈密艾捷克）、斯克里泼卡（提琴）、胡希它尔，打击类的达

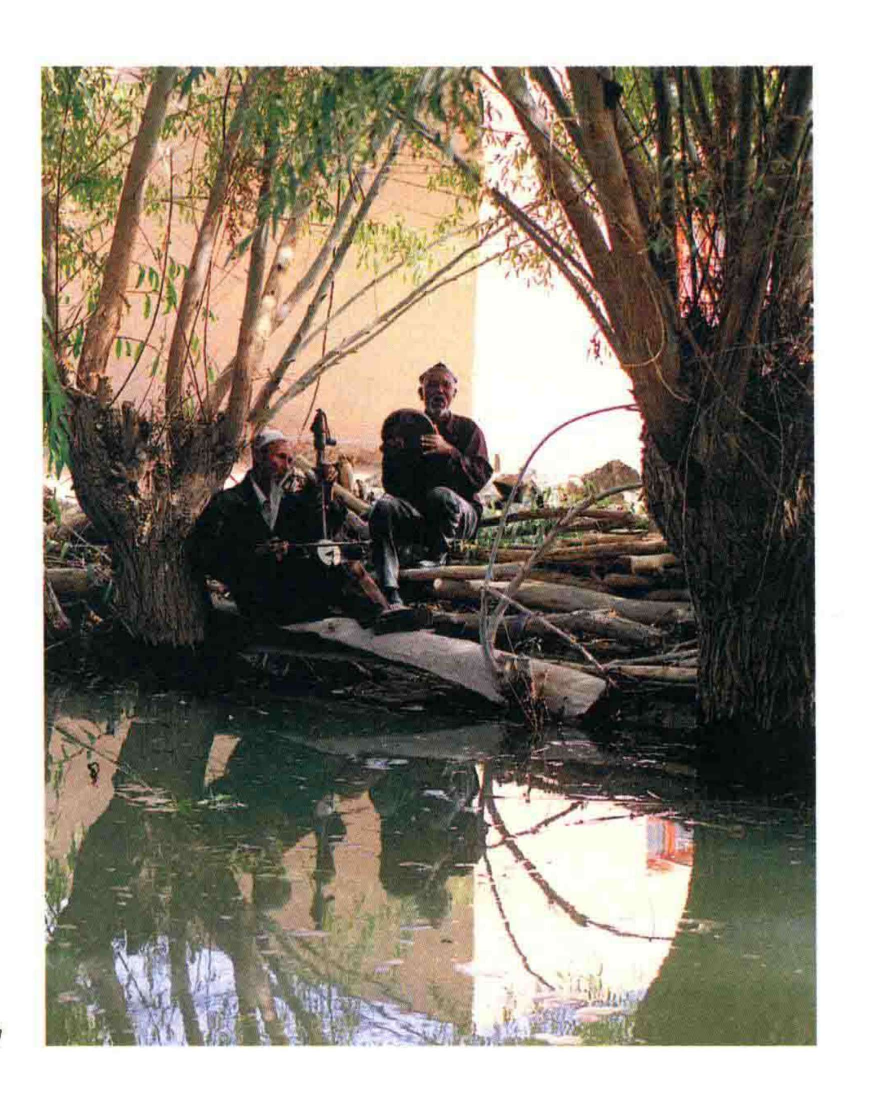


忘情的鼓手

普(手鼓)、纳格拉(铁鼓)、冬巴克(低音铁鼓)、萨帕依、塔希(石片)、库修克(木勺)、铃鼓等32种。维吾尔族民间的乐器据有量大，差不多每个家庭都起码有一把都它尔琴。维吾尔族民间艺人最受尊重，群众对本民族著名的乐师、歌手的名字如数家珍。

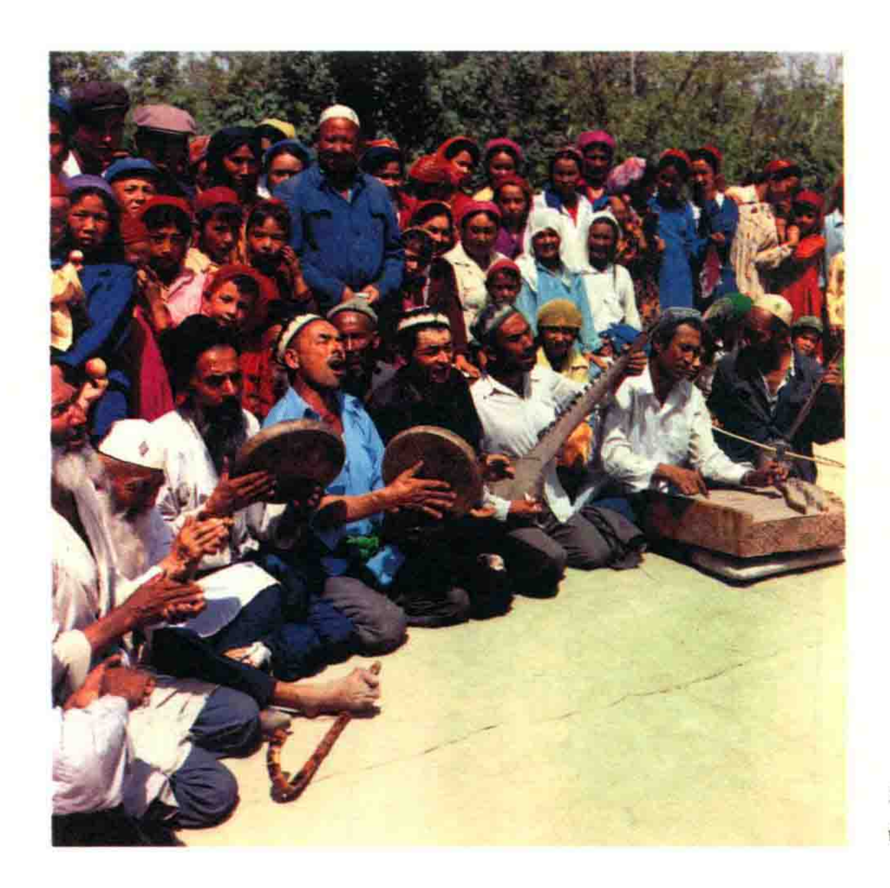
1959年笔者从上海来新疆工作，至今已有四十多年。在已往的岁月中，亲身经历过不少令人难忘的人和事，可以作为以木卡姆为代表的音乐文化在维吾尔人生活中具有特殊重要位置的一条条注脚：

已故的新疆歌剧团老演员艾买提·乌买尔给我讲过《塔什瓦依》这首脍炙人口的维吾尔民间器乐曲的由来：19世纪末，喀什城内生活着一位名叫塔什瓦依的热瓦甫名师。他出生在一个贫苦的家庭，父母给他取名为塔什(意为：石头)，希望他刚强、坚定，后缀瓦依即巴依(财主)的音转，希冀他长大后能够拥有财富。可



用歌乐倾诉衷肠

是，可怜的双亲在塔什瓦依年幼时便离开了人世，他成了孤儿。每到冬季，衣衫褴褛、无家可归的塔什只能钻进打馕的土坑靠余热取暖。在贫苦的日子里，生性聪颖的塔什一天天长大，并弹得一手好热瓦甫，又生就一副金子般的歌喉。通过琴声和歌声，一位富家小姐爱上了他。小姐的父亲不愿意将女儿嫁给一个穷光蛋，就买通官府，以莫须有的罪名把塔什瓦依投入了监狱。在狱中，他创作了一首又一首歌曲和乐曲，并很快地在全喀什流传开来。人们为塔什瓦依鸣不平，纷纷向衙门提出抗议。官吏们迫于舆论，只得释放了他。出狱后，塔什瓦依结交了大量的朋友，一起切磋音乐技艺，并教了一大批徒弟。狱中的折磨严重损坏了他的健康，塔什瓦依不幸英年早逝。消息传出，他的朋友和弟子们自动地手



为人们带来欢乐的木卡姆乐手

持热瓦甫聚合起来为他送葬，那天，成百上千的人跟随盛着塔什瓦依遗体的吉那孜[30]，弹起他平生最得意的热瓦甫乐曲为他送葬。嘹亮的乐声久久地回荡在喀什城上空……人们为了纪念他，就把这首乐曲命名为《塔什瓦依》，一百多年来在维吾尔族民间久传不衰。成百上千位热瓦甫手弹着同一首乐曲为一位民间艺术家送葬，这是多么感人的场景！对艺术家又是多么崇高的殊荣！

我第一次去南部新疆体验生活是在1964年夏季。当时从乌鲁木齐到喀什全是沙石公路，一跑车就扬起漫天的尘土。我们一行7人坐汽车颠簸了7天才到达喀什，一路上旅途的劳顿却常常被街头巷尾、田间地头，甚至是行进在戈壁瀚海之中的牛车、马车、驴车上传来的歌声所驱散。对于一个从内地来的小伙子来说，来到这里好似投入了音乐的海洋，一切既新鲜又神奇，更加产生了了解、探究的强烈欲望。出于工作需要我于1962年师从著名热瓦甫演奏家达吾提·阿吾提学习喀什热瓦甫的演奏，还在维吾尔族朋

友们的帮助下掌握了维吾尔族的文字和语言。在喀什的巴札[31]上我买了把热瓦甫琴，剃了个光头，戴上了一顶南部新疆维吾尔人常戴的“夏巴克都帕”（一种白色小帽）。

我们体验生活的地方是当时全新疆农业学大寨的先进典型——和田地区皮山县桑株公社第11大队。离开喀什经莎车、过皮山，来到了离县城一百二十多公里远、地处昆仑山北麓山沟的桑株。其时正值麦收大忙。白天，我们和公社社员一起下地割麦，田野里此起彼伏的《割麦歌》的歌声增添了丰收的喜悦。忙完一天的活，吃完晚饭之后，社员们便会自动聚集到我们的驻地——大队部院落内，一声不吭地或蹲或坐在地上。我们也不言不语地拿出热瓦甫琴，由新疆歌舞团著名的作曲家库尔班·依不拉音（已故）、时任歌舞团副团长的阿木提·沙比提（也是热瓦甫手出身）和我为乡亲们弹奏一首又一首木卡姆等维吾尔族民间乐曲。社员们静静地聆听着，整个身心都沉浸在音乐之中……一两个小时过去了，人们才心满意足地离去。割完麦后，开始打场。当时打场的方法很原始，哈芒（麦场）上围成十多个摊，每摊中央竖一根粗大的木杆，将多头驴或牛拴在与竖杆连在一起的横杆上，驴和牛在人的驱赶下绕竖杆踩着铺在地上的麦秆不停转圈，以使麦粒脱出。哈芒上无一棵遮荫的树，当头烈日晒得人汗流浃背，飞扬的尘埃麦屑呛得人口眼难开。可是，令我深深感动的是，从早到晚哈芒上空都飘荡着的“来来依”（哈芒乃黑夏即麦场歌），那气息悠长、起伏委婉的散板歌声如泣如诉，令人心醉……木卡姆中的散板序唱和《犁地歌》、《割麦歌》、《麦场歌》、《赶车人之歌》等劳动歌曲是多么相近啊！也许，它们之间本来就存在着姻亲关系！一个多月后，我们要离开大队了，为了不影响农忙，不给乡亲们添麻烦，我们打算不辞而别。谁知全村的男女老幼还是闻讯赶来，一包包杏干、核桃、苹果、石榴塞满了我们的行囊，最后甚至把长罩裤的裤腿扎起来当作马褡也盛不完社员们的礼物。乡亲们和我们依依不舍地握手告别，我们坐上马车，噙着泪水唱起伊犁民歌《我要走了》。



鼓声铿锵

随着马车的远去，乡亲们的歌声也一阵又一阵地从青纱帐里传入我们的耳际……半个月后，我们来到与皮山县毗邻的墨玉县水库工地参加修筑大坝的劳动，每天也是歌声不绝于耳。在那里我有幸遇到了和田地区著名的苛夏克其夏赫买买提，并在水库旁倾听了他自弹牧羊人热瓦甫自唱的《拖拉机来了》等一首首苛夏克。可惜当时还没有便携式录音机，只能努力手记下其中几首短小的苛夏克曲谱。这次南疆之行使我对歌舞之乡这一美誉有了切肤的感性认识，令我终生难忘、终生受益。

新疆艺术学院原副院长、已故维吾尔族戏剧家斯拉吉丁·再派尔还对我讲述过一位普通维吾尔老人的故事。故事发生在盛世才统治新疆时期。身为新疆督办的他为了得到当时苏联的支持而伪装进步，要求延安派中国共产党的干部来新疆支援建设。陈潭秋、毛泽民、林基路等一批中共党员来到新疆，其中有几位被派到了当时的新疆日报社。他们待人和蔼可亲，工作认真负责，感动了一位在报社做勤杂工多年的维吾尔老人。闲余时，老人常常弹起都它尔琴为他们弹唱一首首欢快的乐曲，以调节气氛，为他

们驱散工作的疲劳。老人和中共党员的亲近被特务告密，盛当时不便与共产党公开作对，就迁怒于这位老人，派打手砸烂了老人的都它尔琴，并以莫须有的罪名将老人投入了监狱。可怜的维吾尔老人蒙受不白之冤，在狱中受尽了折磨。在舆论的压力下，老人最终获释。一出牢狱，老人便拖着伤残的腿来到报社，环顾四壁，都它尔琴已不复存在，可是他却还在用手指着墙角含混地说着什么，人们随着他的手势，看到了竖在墙角的长把扫帚，便将它递到老人手中。老人抱扫帚于怀，“弹”起了这只无声的“都它尔”，涕泪交加，唱起了撼人肺腑的木卡姆……

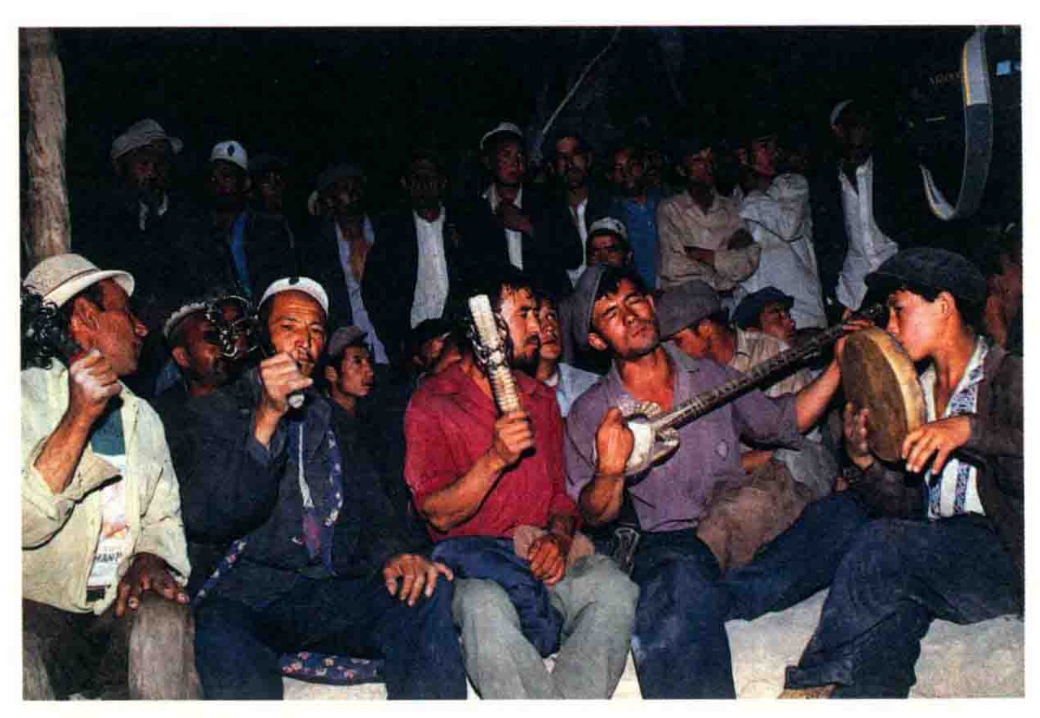
另一次令我难忘的经历在1980年。为了编创《龟兹乐舞》(后改名《龟兹古韵》)，我们一行三人一起去库车县搜集民间乐曲。库车县文工团的依明·阿尤甫和县群艺馆的阿不都拉扎克应邀和我们一起走遍了全县的各个乡镇。每到一处，我们都要组织麦西热甫。因为没有电，只得点燃浸泡了柴油的棉花球照明。在当地乃额曼其的唱奏相伴下，在田间劳动了一天的人们毫无倦意，男女老少个个兴高采烈地跳着、笑着。过了半夜，我们和乡干部们一次又一次地劝大家结束麦西热甫回家休息，可是他们却大声喊着：“我们还要跳，我们不累！我们还要跳，我们不累！”集体的呐喊使我看到了维吾尔人发自内心的对于艺术的渴求！他们面向黄土背朝天地劳累了一天，正需要在音乐中寻求憩息，需要在舞蹈中获得放松，需要在劲舞与狂歌中得到身心的享受和体力的恢复！在库车的两个多月，我们坐汽车、拖拉机、马车、牛车、驴车等各种交通工具往来于一个个绿洲之间，途中依明·阿尤甫和阿不都拉扎克的歌声一直伴随着我们，使我们忘却了路途的艰辛、劳苦。我对“歌声能使旅程缩短”这句维吾尔族谚语有了切身的体会，同时也深刻地认识到了维吾尔人的生活与传统音乐舞蹈艺术的关系是怎样地密不可分！怎样地合为一体！

在我多年的艺术生涯中，参加过三台与维吾尔《十二木卡姆》关系最为紧密的大型晚会的创作和演出。第一台是1965年新疆歌



引吭高歌的哈密“木卡姆其”

舞团排练、演出的大歌舞《人民公社好》。这个晚会用《十二木卡姆》中的第八套《乌夏克木卡姆》作为主要音乐素材，表现了一位名叫吐尔地的维吾尔族农民在新、旧社会中不同的遭遇。那是一次维吾尔木卡姆音乐多声化的成功尝试。时任演奏员的我担任长号和喀什热瓦甫的演奏，也是我第一次深入地接触维吾尔木卡姆音乐文化。《乌夏克木卡姆》的旋律深深打动了我，至今还清晰地记得其中的一些片段。为这台晚会编选音乐的则克力·艾尔帕塔、于三江·加米、万桐书、邵光琛等人花了大力气，费了大工夫，使得音乐与剧情结合紧密、至臻至美。无论是一群贫穷的维吾尔族妇女被迫在巴依（财主）老爷家纺线织布时用的太孜段落，还是吐尔地携幼小的孙女在戈壁沙滩上流浪时用的奴斯赫段落，每一次演出都催人泪下。该晚会于1965年10月在乌鲁木齐首演，《十二木卡姆》音乐的魅力震撼了广大观众，在社会上引起了极大反响，连演几十场，场场爆满。20世纪90年代这台晚会经过加工修改后再度搬上舞台，并远征上海，同样受到了欢迎。



阿希克们一唱起木卡姆就如痴如醉

第二台是由新疆歌剧团移植演出的维吾尔歌剧《红灯记》。那是在文艺百花凋零的20世纪70年代，全国各地都处在移植样板戏的热潮中，新疆的任务是把京剧《红灯记》移植成维吾尔歌剧，用维吾尔语演出。任务下达后，我毛遂自荐争得了参加音乐创作的机会。根据时任新疆维吾尔自治区革委会主任的赛福鼎·艾则孜同志的要求，音乐创作组决定用《十二木卡姆》作为主要音乐素材来设计唱腔，并确定以《十二木卡姆》中的第三套——《木夏吾莱克木卡姆》作为李玉和的音乐主题，第一套——《拉克木卡姆》作为李铁梅的音乐主题，第二套——《且比巴亚特木卡姆》作为李奶奶的音乐主题。经过3个年头之久的创作、排练，全剧终于在乌鲁木齐上演。几年来只能听和唱语录歌、样板戏的各族群众又听到了自己所熟悉和热爱的、在文化大革命中被污蔑为"毒草"的《十二木卡姆》，其激动的心情不言而喻。演出引起了轰动！作为音乐创作组成员和乐队指挥的我再一次感到了木卡姆音乐在维吾尔人心目中不可替代的位置，感到了木卡姆音乐强烈的艺术感



20世纪40年代，伊犁人民用木卡姆乐声来赞颂反法西斯战争的胜利

染力！在乌鲁木齐的演出告一段落后，开始了全新疆范围内的巡回演出。维吾尔歌剧《红灯记》每到一地，所到之处万人空巷，其情其景至今历历在目：在伊宁县城的演出场地是一处露天电影院，人们在院内挤得水泄不通，院墙上也骑满了人。为了保证正常的演出秩序，组织者布置了手持长杆的民兵分散坐在观众席中，如果有观众站起来影响了别人观看，民兵就会用长杆敲击他的脑袋。随着大幕徐徐拉开，万余名观众的会场居然鸦雀无声，民兵们手中的长杆也显得多余，他们也忘了“职责”而沉浸于那优美动听的音乐欣赏之中……库尔勒市的剧场只有一千多个座位，可是三场演出场场都要放进两三千观众。过道里、乐池旁、舞台口两侧都挤满了人，剧场外还有几百位进不去的群众围在专门装备的喇叭（扬声器）下“听”演出。在库车因只安排演出一场，就应观众的要求放在了体育场。为了维持秩序，每十排分为一区，其前排由一列解放军坐定守护。当晚，有两三万库车城镇及附近各乡各村的群众拥进了体育场。演出中由于观众的投入，秩序一直很好，但



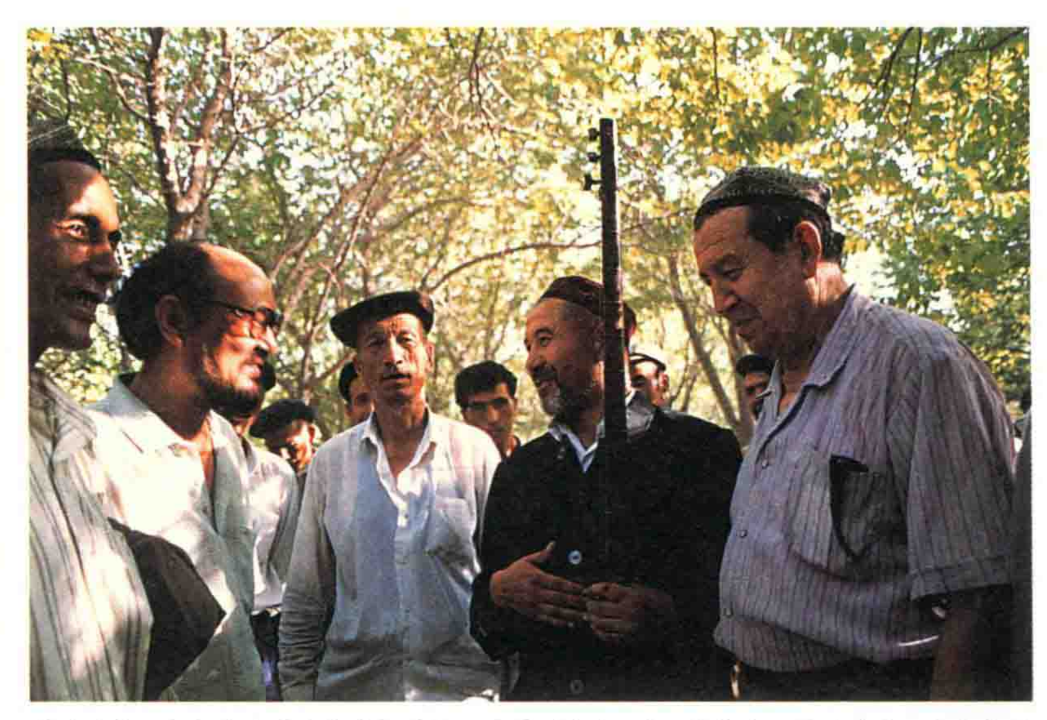
用《十二木卡姆》音乐演出的维吾尔歌剧《艾里甫与赛乃姆》

演到第五场《痛说革命家史》时扩音器出了问题，坐在后排的观众什么也听不到了，人们情不自禁地往前涌了过来，整个体育场顿时像炸开了锅，解放军立即手挽手，用人墙挡住前涌的人浪。在混乱之中，一位孕妇因惊吓而早产，被人们紧急送往医院并安然生下一个男孩。孩子的父亲说，为了看戏，孩子早出生了，就给孩子起名叫“买特尼叶特”（文化）吧！1975年，维吾尔歌剧《红灯记》晋京汇报演出，后由八一电影制片厂拍摄成了舞台艺术片。因为政治的原因，以后再也没有复演。可是《十二木卡姆》注入它的感人的音乐旋律却永远留在了新疆各族人民的心中，至今只要谈起，人们还会说：“嗨！《临行喝妈一碗酒》、《听罢奶奶说红灯》、《学你爹心红眼亮志如钢》、《雄心壮志冲云天》……一段段唱腔，听了太过瘾！木卡姆音乐在戏剧化和人物性格化方面还大有潜力可挖！”

第三台也是维吾尔歌剧，即在维吾尔族民间家喻户晓的《艾里甫与赛乃姆》。这部在中亚各民族民间广泛流传的爱情达斯坦早在

20世纪30年代就在伊犁被搬上了舞台，50年代新疆歌舞话剧团又对其进行了整理、复排，并再度搬上舞台。1978年，全国文艺界迎来了又一个春天。新疆歌剧团再次对《艾里甫与赛乃姆》进行了重新整理和复排。这部歌剧采用了《拉克木卡姆》、《且比巴亚特木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《纳瓦木卡姆》和《木夏吾莱克木卡姆》等《十二木卡姆》中八套木卡姆达斯坦部分的音乐，因为这些乐曲旋律优美动人而深得维吾尔等各民族观众的喜爱。对于这么多套木卡姆的音乐，我还是第一次接触，$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$等特殊的节拍、节奏使得汉族演奏员感到既陌生又新奇。这部维吾尔歌剧的音乐整理和创作过程，是我在维吾尔木卡姆音乐向多声化方向努力的一次着力尝试。记谱、写乐队总谱的过程也是我学习维吾尔木卡姆音乐的重要契机。《艾里甫与赛乃姆》在乌鲁木齐及全新疆各地演出三百多场，创造了历史新高。1981年1月，新疆歌剧团又带着此剧晋京参加“第二届全国少数民族文艺会演”，并被评为优秀剧目。在北京举行的专家座谈会上，我国戏剧大师曹禺给予了“美的民族、美的艺术”的高度评价。这部维吾尔歌剧所体现的，恰恰是《十二木卡姆》在唱词、曲调、舞蹈等多方面所蕴含的“综合美”，闪烁在该剧目头上的光环，本该属于维吾尔大型套曲《十二木卡姆》。

维吾尔族民间的木卡姆其大都是道地的农民、小贩或铁匠、皮靴匠等手工业者。他们平时干自己的营生，有了麦西热甫等机会才操起乐器凑成班社为人们演奏演唱。他们具有天生的艺术才华，却保持着朴实、善良等劳动人民所特有的美德。1998年《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》课题下乡做田野调查时，第一次到了被维吾尔人称之为“玛喇尔巴希”（意为：鹿头）的巴楚县。县委宣传部、县文化局对我们的工作给予了极大的配合，把各乡各村善唱《刀郎木卡姆》的艺人都召到了县城，请他们为我们演唱当地流传的全部《刀郎木卡姆》，并做了录音、录像、摄影、测音等一系列采集工作，还和他们反复进行了座谈。他们大多已是六七十



作者（左二）和库车县“木卡姆其”吐尼牙孜（右二）、库尔班·沙力（右三）在麦西热甫上

岁的老人，却依然谈笑风生，不停地弹着、唱着、跳着，毫无倦意。最后一天，我们乘车去红海子水库边举行麦西热甫，他们唱了一路。麦西热甫进行了三个小时，《刀郎木卡姆》乐声一浪高过一浪，而在回城的路上，艺人们依然在唱着，弹着……我们真羡慕他们充沛的精力，更佩服他们对木卡姆艺术由衷的热爱。活动结束后，我们给每位艺人100元以示感谢，艺人们依依不舍地和我们握手告别。我看到那位名叫吐尔地·买买提明的艺人背着硕大的卡龙琴准备上路，忙问道：“你家住在哪里？”他告诉我说“色力布亚”，我知道那里离县城还有几十公里远，忙掏出10元钱对他说：“太远了，你坐中巴车回去吧！”他忙不迭地摇手说：“你刚才不是给过我钱了吗？坐车够了！”推让半天他坚决不收，背着琴走了。我在原地傻站着，目送着他远去的身影站立了良久。在这物欲横流的年代，在这功利几乎成为大多数人追求的年代，在一些人高喊着“利润（金钱）是衡量价值的唯一标准”的年代，这些维吾尔族的民间艺人表现出的境界又是多么质朴、高尚和令人钦

佩啊！

这样的故事、这样的经历还有许多，它们已经成为一笔笔宝贵的精神财富。新疆各维吾尔族聚居区木卡姆艺人的一言一行，麦西热甫参与者的举手投足，维吾尔族群众的一举一动，都使人认识到：铁衣甫江的诗并不是夸张、矫揉造作，而是维吾尔人由衷的心曲。木卡姆与维吾尔人生死与共，木卡姆是维吾尔人的魂，它的乐韵永远流淌在维吾尔人的血液之中！

第四节　维吾尔木卡姆的唱词结构及内容

除每套吐鲁番木卡姆中木凯迪曼及部分《哈密木卡姆》中“散序”的唱词为每句音节数不等的恰其玛鲜尔（散文诗）外，各种维吾尔木卡姆的唱词大都为每句音节数大致相等的律诗。这些诗句

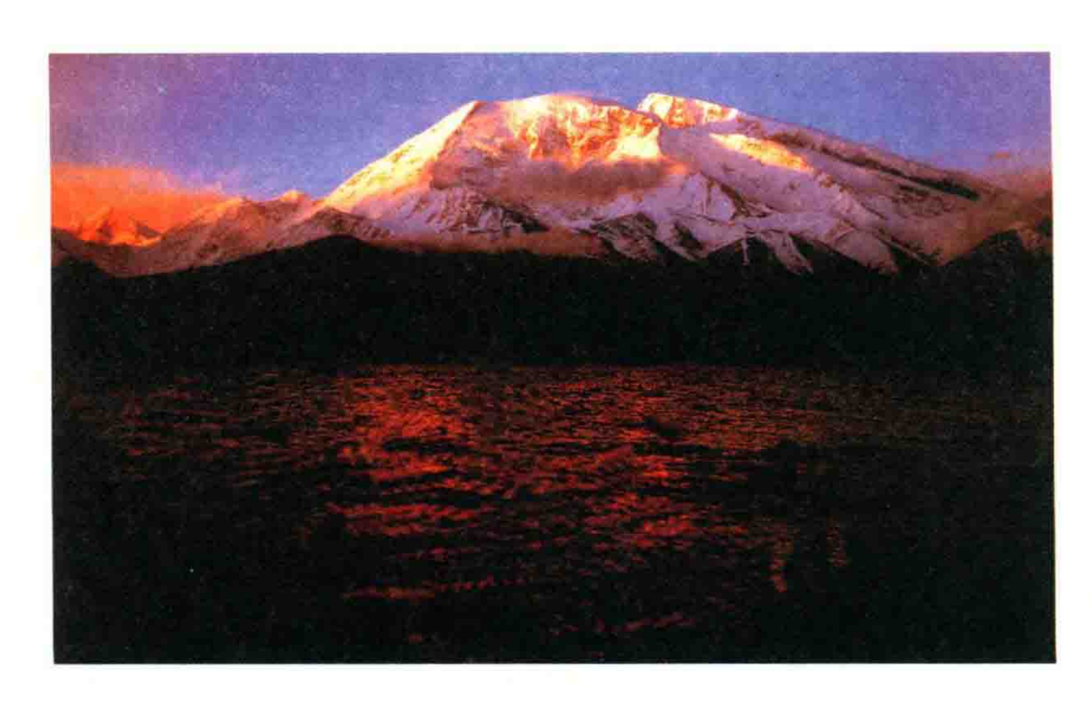


盛开的雪莲花

大都押尾韵，也可押腰韵。《十二木卡姆》中叙咏歌曲、叙事歌曲的唱词每首几段至十几段不等，每段多由两句或四句构成，偶见五句一段、六句一段或七句一段。每句由七音节至十六音节构成，多见按阿鲁孜弗埃孜尔（长短律）的格律押韵；歌舞曲的唱词每首以三段者居多，每段多由两句或四句构成，多见按巴尔玛克弗埃孜尔（音数律）的格律押韵。

阿鲁孜弗埃孜尔通过长短音的配合形成节律。这种文体的每一句诗句内部都被分作二至六个被称作“台泼依尔”的词节。在这些台泼依尔中各音节的长短、轻重排列方式多有变化。择要有帕、依，派、乌尔，梅泼、乌尔，帕、依、龙，派、乌、龙，派、埃、郎，帕、依、拉特，帕、埃、龙，法、依、郎，法、埃、龙，法、埃、郎，梅泼、乌、兰恩，梅、派、依尔，莫、法、依尔，梅、法、依、龙，帕、依、拉、通，派、埃、拉、通，莫泼、台、埃、龙，莫斯、台泼、埃、龙，莫、法、依、拉、通，莫、塔、法、依、龙，梅、帕、埃、兰、恩，莫斯、塔、依、拉、通等多种。正是这些台泼依尔的不同组合构成了每一词句长短、轻重音节的不同交替格律，制约着唱词节奏的变化，音乐中的旋律节奏也必然要与之相适应。

巴尔玛克弗埃孜尔可直译为“扳着指头数音节的节律”。按照这种节律，每句诗词被分为若干个吐拉克（音步），每个音步包括二至五个音节，音步末尾的那个音节重读（因为维吾尔语中的重音一般都落在词或意群的最后一个音节上），形成轻、重，轻、轻、重，轻、轻、轻、重及轻、轻、轻、轻、重等格式。若干个吐拉克相结合，形成二加三、三加二式的五音歌谣，三加四、四加三式的七音歌谣，四加四式的八音歌谣，四加五式的九音歌谣，五加五式的十音歌谣，四加三加四、三加三加五、四加四加三式的十一音歌谣，四加四加四、四加三加五式的十二音歌谣，四加四加五、五加四加四式的十三音歌谣。十四、十五、十六音歌谣往往是七音和八音歌谣的叠用，在这些长诗句中往往可以见到押腰



冰山之父——
慕士塔格峰



开都河的上
游——尤鲁
都斯河谷

韵的情况。

《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》的唱词多由七音节构成一句，也可见到各句中音节数稍有不同（如七音节句和八音节句交叉）的情况，多采用“巴尔玛克弗埃孜尔”，《吐鲁番木卡姆》的唱词结构与《十二木卡姆》的唱词相近。

在各种木卡姆的唱词中，只包含一个元音或前缀辅音的元音的韵叫“阿刻卡皮叶”（贫韵），包含一个元音及至少一个相随的辅音的韵叫“托刻卡皮叶”（富韵）。主要的不同押韵方式又可被分为：

（1）居泼卡皮叶（双韵），韵式为 aabb, ccdd。

（2）予欺卡皮叶（三韵），韵式为 aaba。

（3）阿拉卡皮叶（偶行韵，又称“间韵”），韵式为 abcb。

（4）吐塔希卡皮叶（全韵，又称“句句韵”），韵式为 aaaa。

（5）阿尔玛希卡皮叶（交叉韵），韵式为 abab。

（6）赛克来脱曼卡皮叶（跳韵，又称“联绵韵”），韵式为 abab，cccb，dddb，eeeb 。

在各种木卡姆特别是《十二木卡姆》的唱词中，经常见到正词无规则地反复和在正词之外所加用的大量衬词。这些衬词可分为三类：

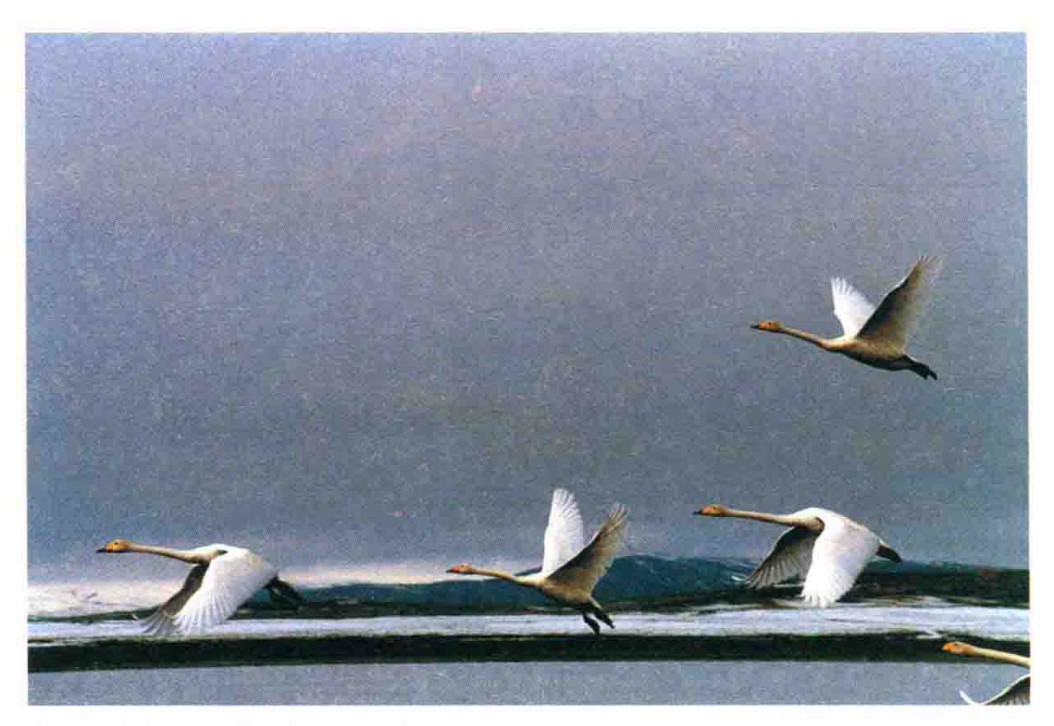
（1）无词义的感叹或呼唤词、语气词。如哎、吔、乃、外、啊、喔等。

（2）有词义的实义衬词。如亚尔（情人）、江（生命）、达代（痛苦）、多斯（朋友）、亚芒（厉害、沉重）、江尼姆（我的生命）、多斯拉（朋友们）、阿芒（平安）、古尔亚尔（花一样的情人）、江多斯拉（命运与共的朋友们）、台尔腾（你给我带来的痛苦）、台尔迪姆（我的痛苦）等。

（3）上述两种衬词的结合。如江乃、外达代、江尼麻（江尼姆后缀啊）、亚鲁（亚尔后缀喔）、阿芒乃，等等。

上述衬词的音节一律不被计算到正词的音节数之内。有些时候，几个衬词可连缀成一句完整的衬补句甚至衬补段（在维吾尔族民间被称作“乃克拉特”或“卡依脱尔麻”，意为：反复使用的材料），每段的正词变化时，这些衬补句或衬补段不变，从而起到强调情感、点明主题的作用，对乐曲的结构也必然产生影响。

《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《刀郎木卡姆》的结构都是以音乐的布局及节拍、节奏的变化序列为主要依据的，其相邻唱



翱翔的天鹅——美丽与圣洁的象征

段的唱词内容并不存在必然的联系。《哈密木卡姆》为当地民间歌舞曲的连缀，其中既不存在固定的音乐结构模式，前后段落之间也不存在内容上的联系。各类木卡姆中，不同的艺人或同一艺人在不同的时空中演唱相同的段落时，可能填唱格律相同的不同唱词，从而在一个方面表现出《维吾尔木卡姆》在表演领域中所存在的即兴性。

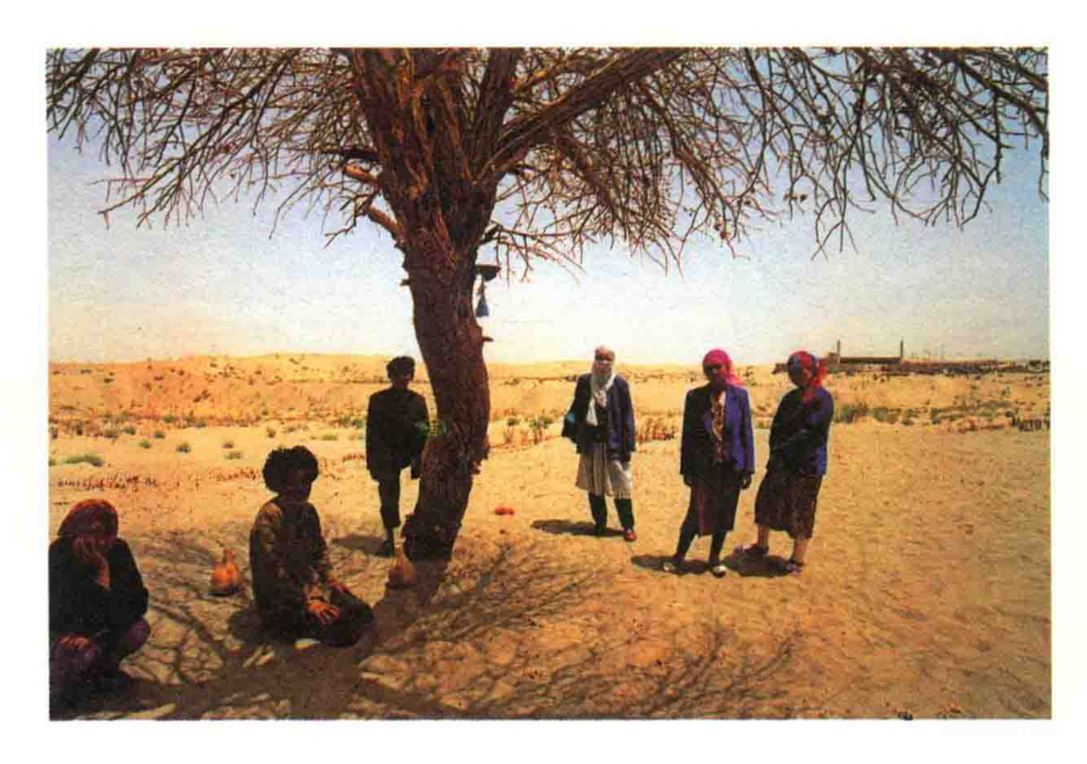
《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》中各首乐曲填唱的都是广泛流传于维吾尔族民间的歌谣，《吐鲁番木卡姆》中有些乐曲填唱民间歌谣，有些乐曲填唱历代文人的诗作。《十二木卡姆》中的情况比较复杂：每套木卡姆的琼乃额曼部分中各首叙咏歌曲的唱词大多出自历代文人之手，歌舞曲的唱词多为民间歌谣；达斯坦部分中每首叙事歌曲的唱词大都选自流传于本民族民间的长篇叙事长诗达斯坦；麦西热甫部分中的第一、二首乐曲的唱词大多出自历代文人之手，第三、四首乐曲的唱词多为民间歌谣。以中国大百科全书出版社1997年出版的《十二木卡姆》为据，十二套木卡姆共



只有穿越沙漠瀚海，才能到达生命的绿洲

收入了282首乐曲，其中填唱民间歌谣的计30首，占全部乐曲的10.6%；填唱民间达斯坦选段的43首，占全部乐曲的15.3%；填唱历代文人诗作的209首，占全部乐曲的74.1%；古典文人诗作中尤其以中世纪著名诗人纳瓦依的诗作最多，共入选53首，占全部乐曲的18.8%，此外重要的文人尚有麦赫尊、麦西胡利、诺比提、麦希热普、乃斯米、毕拉勒·纳孜米、艾尔西、凯兰代尔、胡外达、鲁提菲、瞿里利、胡祖利等。

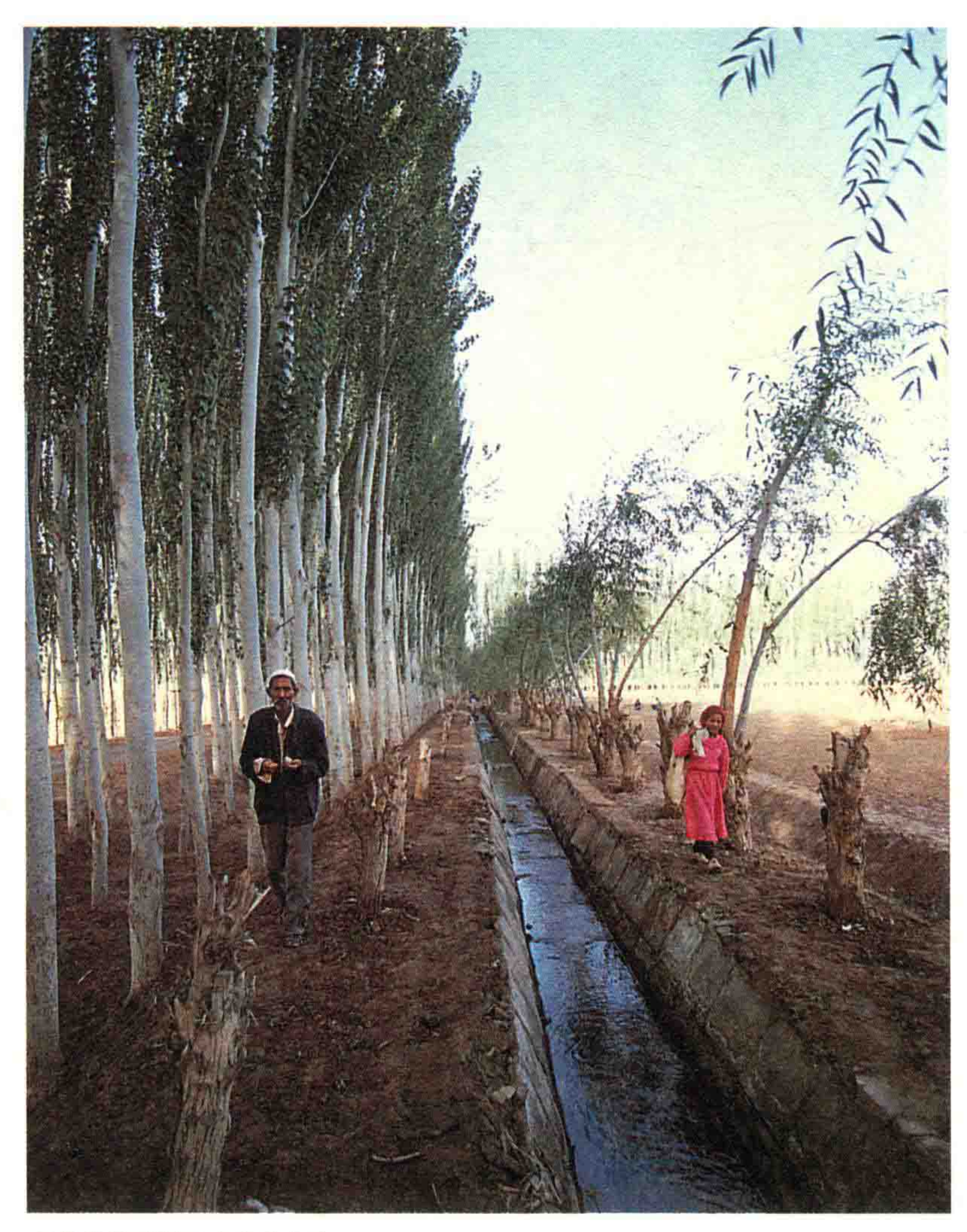
纳瓦依全名为艾尔谢尔·纳瓦依（1441－1501），他最负盛名的作品为《思想宝库》，是以格则勒为主的16种格律诗的诗集，计3130首、44803行。后人又称其为《四部诗集》，内容绝大部分为称颂美好、忠贞、诚实，痛斥欺诈、虚伪、负情的爱情抒情诗。他整理、创作了5部长诗，以及包括大量理论、伦理、史学、传记、文学等内容的总共29部《纳瓦依全集》。他还是一位具有杰出才华的音乐家，据成书于19世纪的《乐师传》记载，《十二木卡姆》中的第十套——《纳瓦木卡姆》就经过纳瓦依的整理与加工。



一棵枯树，也能用以遮荫

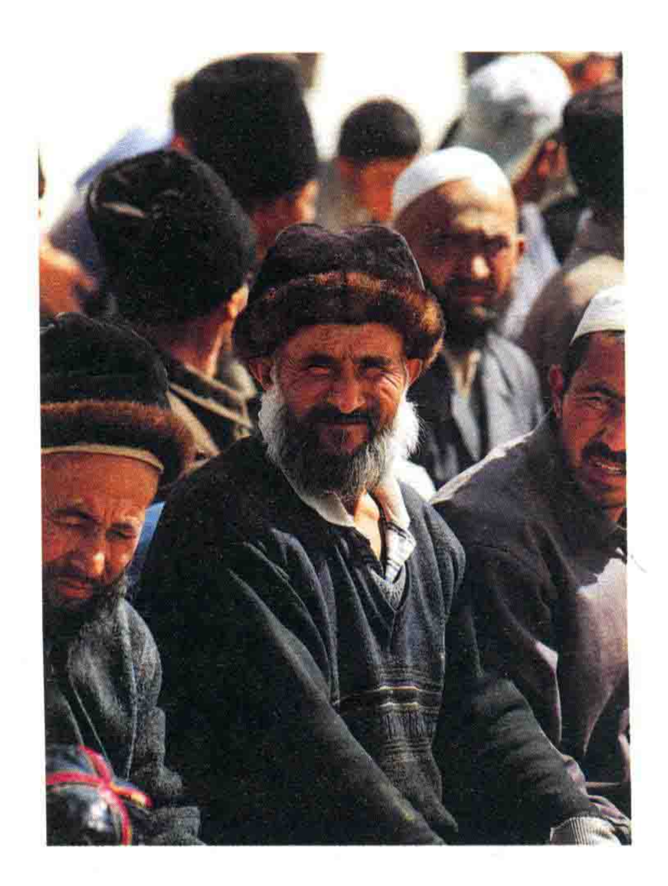
被《十二木卡姆》选择填唱的维吾尔民间达斯坦共有《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫与艾合买提》、《赛乃拜尔》、《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》、《乌尔丽哈与海米拉江》、《玉素甫与孜莱哈》、《尼扎木丁王子与热娜公主》、《塔依尔与祖赫拉》、《帕尔哈特与西琳》、《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》、《凯买尔夏赫与谢米丝嘉南》、《古丽夏与瓦莱克》、《迪里达尔王子与米赫丽卡公主》等十三部。其中以在新疆各维吾尔聚居区广泛流传的《艾里甫与赛乃姆》最为重要，共有十五首该达斯坦的选段被填唱在《拉克木卡姆》、《且比巴亚特木卡姆》、《木夏吾莱克木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《西尕木卡姆》等八套木卡姆之中。

除《玉素甫与艾合买提》歌颂了本民族历史传说中的英雄之外，其他十二部达斯坦都属爱情达斯坦类，以男女主人公之间悲欢离合的故事为主要内容。如《艾里甫与赛乃姆》所讲述的就是这样一个故事：中世纪，某城郭王国的国王阿巴斯与丞相艾山外出打猎，遇到了一只怀孕的黄羊。两人出于怜悯之心，都不忍心伤害



水渠是绿洲得以生存的血脉

于它，并为双方妻子腹中的婴儿指腹为婚。后来，艾山不幸去世，他的儿子艾里甫与国王的女儿赛乃姆一起长大，青梅竹马，感情甚笃。新丞相夏瓦孜为了篡权，唆使自己的儿子、宫廷卫队长阿不都拉夏特尔夺艾里甫所爱，并诬陷说艾里甫与山中的强盗有勾结，企图血染宫廷。阿巴斯国王轻信谗言，将艾里甫全家放逐异



淳朴的维吾尔老人

地他乡。赛乃姆痛苦欲绝，病入膏肓。艾里甫受尽千辛万苦，终于在贫苦山民的帮助下趁修建皇宫花园之机打入皇宫，杀死阿不都拉夏特尔，并揭露了他们的阴谋。阿巴斯国王如梦方醒，悔恨交加，遂同意了艾里甫与赛乃姆的婚事。雨过天晴，正义战胜了邪恶，这对忠贞不渝的有情人终成眷属。

《十二木卡姆》和各地方木卡姆的唱词内容大致可以分为以下几类：[32]

（1）爱情类。此类唱词在维吾尔木卡姆中所占比例最大。其中有对情人的赞美，如：

> 你月华般的芳容，柔情蜜语的娇态世所罕见，
> 世上难道还有第二人配登上这尊贵的宝座。
>
> （凯兰代尔）
>
> ——《拉克木卡姆·奴斯赫》



盛装的于阗妇女

你的容貌是群芳苑中绿叶间盛开的花卉，
你的身材如绿洲上的桧柏亭亭玉立。

（麦西胡利）

——《且比巴亚特木卡姆·穆斯台扎特》

你的面庞像月亮，
眼睛宛若启明星。
你的话儿多甜蜜，
赛过冰糖甜津津。

——《且比巴亚特木卡姆·朱拉》

你有月亮般的容颜，你有太阳般的笑脸；
你有婀娜多姿的身段，谁也比不上你这天仙。

——《木夏吾莱克木卡姆·赛乃姆》



春天来到了绿洲

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰。
你走出大门的时候，
花花世界全都往后退。

——麦盖提县《区尔巴亚宛木卡姆》

你是我的护身符，
你是我心中的春天；
在那漫漫黑夜里，
你是我心中灯一盏。

——（吐）《木夏吾莱克木卡姆·朱拉》


金灿灿的麦田

你是人间的月季？
你是花坛的玫瑰？
你是笼中的夜莺？
我为你心儿迷醉！

——（哈）《恰哈尔尕木卡姆·第九曲》

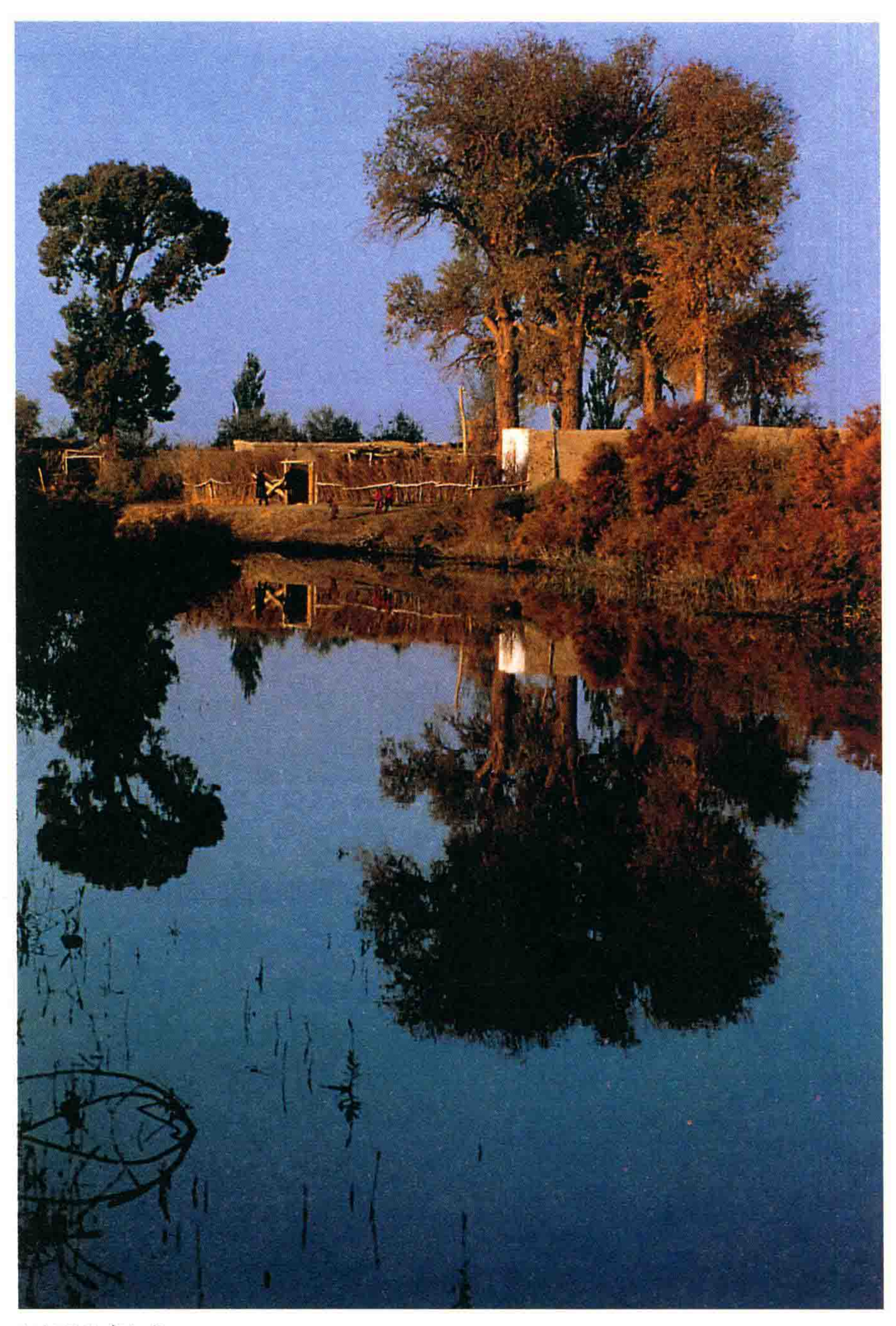
也有对幸福爱情的追求、希冀和大胆的吐露，如：

花蕾未绽，我天资之苑已枝枯叶败，
请呼唤春归，让我园林返青，鲜花怒放。

（胡外达）
——《拉克木卡姆·太喀特》

你的生命，我的生命，原本就同属一条命？
为了你，我的生命有何不可牺牲？

——《拉克木卡姆·大赛勒克》



胡杨深处有人家

你的双颊仿佛郁金香，
回眸一瞥能勾人魂魄。
你的樱唇犹如一只金盏，
我渴望饮一口它的蜜汁。

（《艾里甫与赛乃姆》）
——《且比巴亚特木卡姆·第二达斯坦》

你是幸福之鸟，我是你的乞儿，
请把福祉的帐幕支到我的头顶。

（毕拉勒·纳孜米）
——《且比巴亚特木卡姆·第二麦西热甫》

有了情人有靠山，没有情人难上难；
情人身姿多苗条，说出话儿蜜样甜。

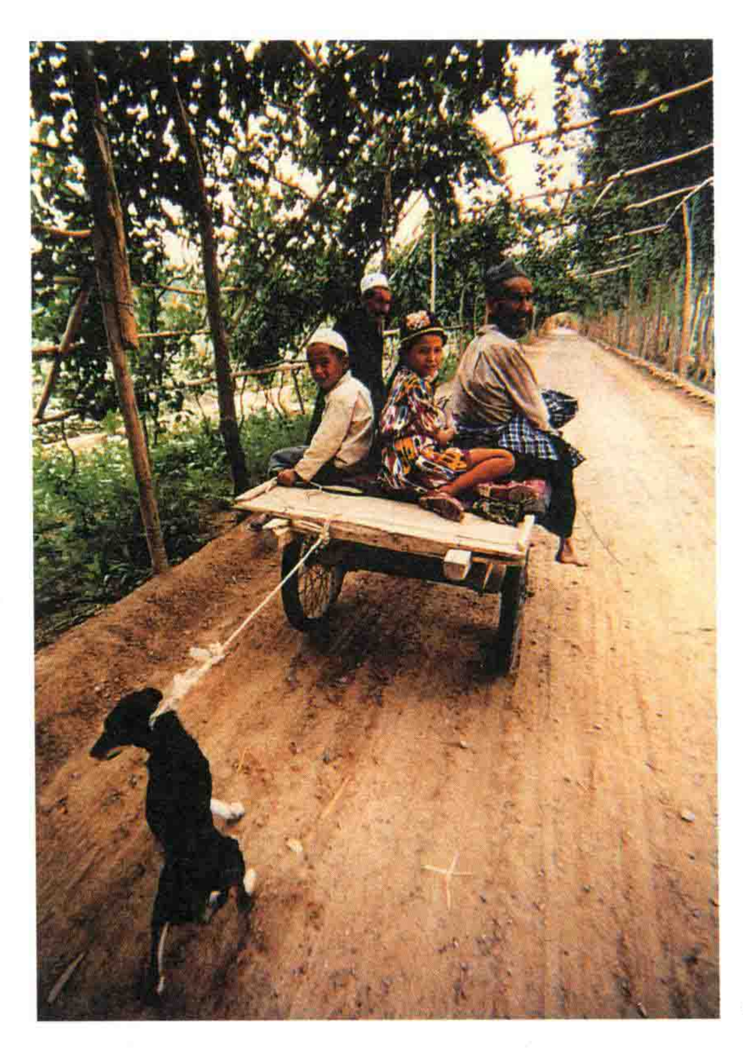
——《木夏吾莱克木卡姆·第一麦西热甫》

如果你骑着马回家乡，
我愿意做你的马鞭。
求你把我当护身符来用，
只因人人注意你的容颜。

——阿瓦提县《勃姆巴亚宛木卡姆》

天上的星光一闪一闪，
那是簇拥着月亮的花瓣；
乖巧可爱的黑眼睛姑娘啊，
你是恋人的宝贝心肝。

——（吐）《拉克木卡姆·且克特》


行走在乡间小道

黑眉毛的情人哪，
你好比花园里盛开的玫瑰！
我像关在笼子里的夜莺，
为了你的爱情而心魂迷醉。

——（哈）《琼都尔木卡姆·第四曲》

花园里长着一株玫瑰，
好像黄金般无比珍贵；
至今它没有绽开花蕾，
正好和我的情人相配，

——（哈）《穆斯台赫扎特木卡姆·第七曲》



酣睡在织布机旁

更多的则表达了在爱情领域里的“求不得苦”，如：

我饱尝你的折磨，像你这样折磨人的丽人，
除了我之外，在这世间还有谁曾遇见过？

（凯兰代尔）
——《拉克木卡姆·奴斯赫》

请你展现那太阳般光辉炫目的容颜，
让我离愁哭干的双眼再次泪水晶莹。

苍天啊，为寻求爱我长吁短叹化为灰烬，
叫情种帕尔哈特[33]、麦吉侬[34]懂得何谓钟情。

（纳瓦依）
——《拉克木卡姆·赛乃姆》



养蚕是绿洲人古老的副业

人说炼狱之火厉害，哪儿比得上爱火的力量，
对你的相思念，像座大山时时在我的心上。

你的眉毛和眼睛，你的整个风采让我陶醉，
眷恋你的爱情烈火单单把我的心儿烧毁。

——《西尕木卡姆·太喀特》

我苦苦追求恋人，终于沦为乞丐，
为此疏远了人们，只落得形影相随。

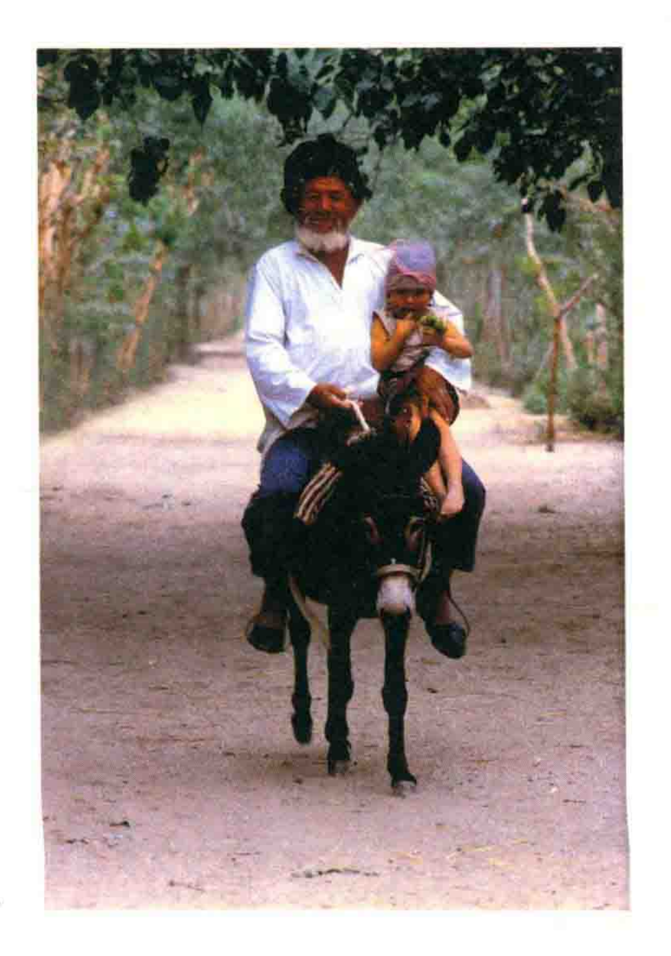
（诺比提）

——《恰哈尔尕木卡姆·小赛勒克》

痴情汉围着情人娇容的烛光转悠不止，
教会了灯蛾如何为爱焚身而在所不惜。

（哈菲兹·希拉孜）

——《潘吉尕木卡姆·太艾则》



知足常乐

（2）格言类。在歌声中唱出格言，是新疆各民族音乐文化的特点。在维吾尔木卡姆的唱词中，属于格言类的占有相当的比例。这些唱词是人生经验的总结，对人们起着劝说、慰藉、告诫、教化等多重的作用。如：

> 不登上巍巍的高山，美好的前景很难看见；
> 不骑上黑色的走马，难以穿越茫茫荒原。
>
> ——《木夏吾莱克木卡姆·朱拉》

> 境况各异者，品格性情也会不同，
> 谈吐有别者，所作所为亦迥然有异。
>
> （萨迪克）
>
> ——《拉克木卡姆·太孜》

倘若一个人没有仁爱和情义，
即令他是太阳，于人复有何益。

（鲁提菲）
——《西尕木卡姆·怒斯赫》

要知相会这验方的价值，须问陷于离忧的　病人，
要知情人樱唇的甜蜜，须问渴望获得恋人　之人。

粗心之人何以知道泪眼滢滢者的苦况，
星星的秘密，该去问那些彻夜不眠之人。

（傅祖力）
——《木夏吾莱克木卡姆·阿比倩希曼》

桧柏树若不笔直就投入火中烧掉，
花儿若不鲜艳就让风儿把它刮跑。

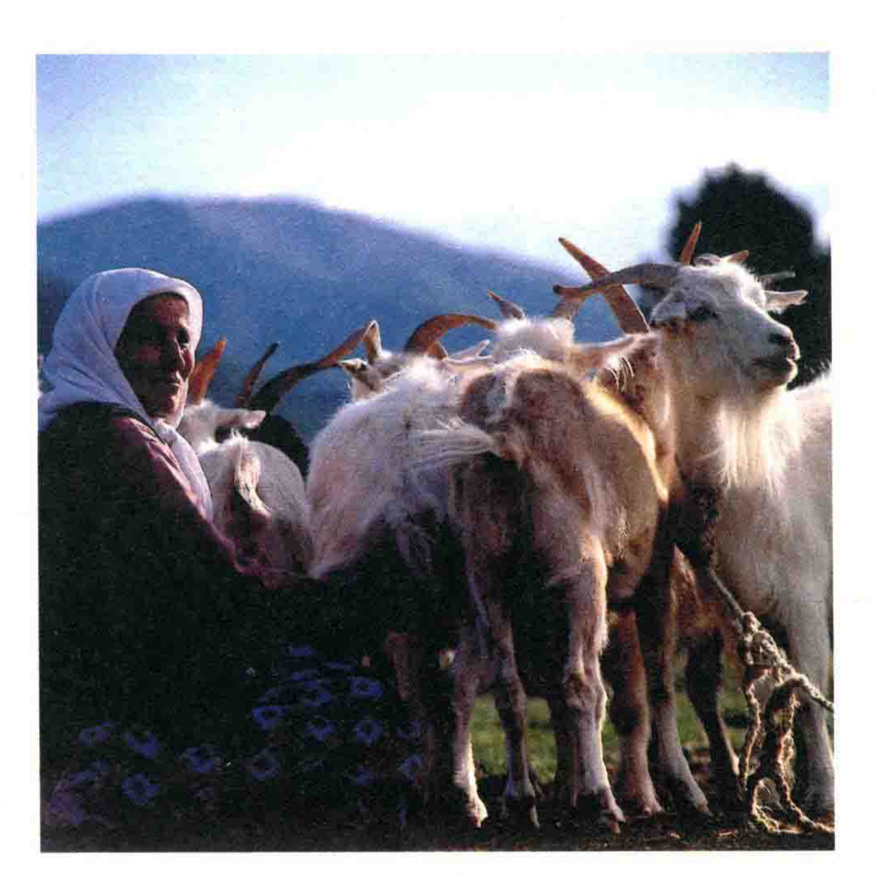
（纳瓦依）
——《西尕木卡姆·第二麦西热甫》

蠢人啊，快自愿放弃相互的仇恨与敌意吧，
否则，你纵然费尽心机也不能将命运改变。

好人的名声，在人间终将流芳百世，
为非作歹之徒，绝无任何口碑可言。

（麦赫尊）
——《艾介姆木卡姆·怒斯赫》

（3）哀叹命运类。生活在被高山峻岭、戈壁沙滩所包绕的绿洲上的维吾尔人对人类的悲剧意识有着切身的体验，他们常常通过歌声哀叹命运的乖蹇、人间的不平，诉说心中的悲痛。伊斯兰教



艰辛的生活也充满希望

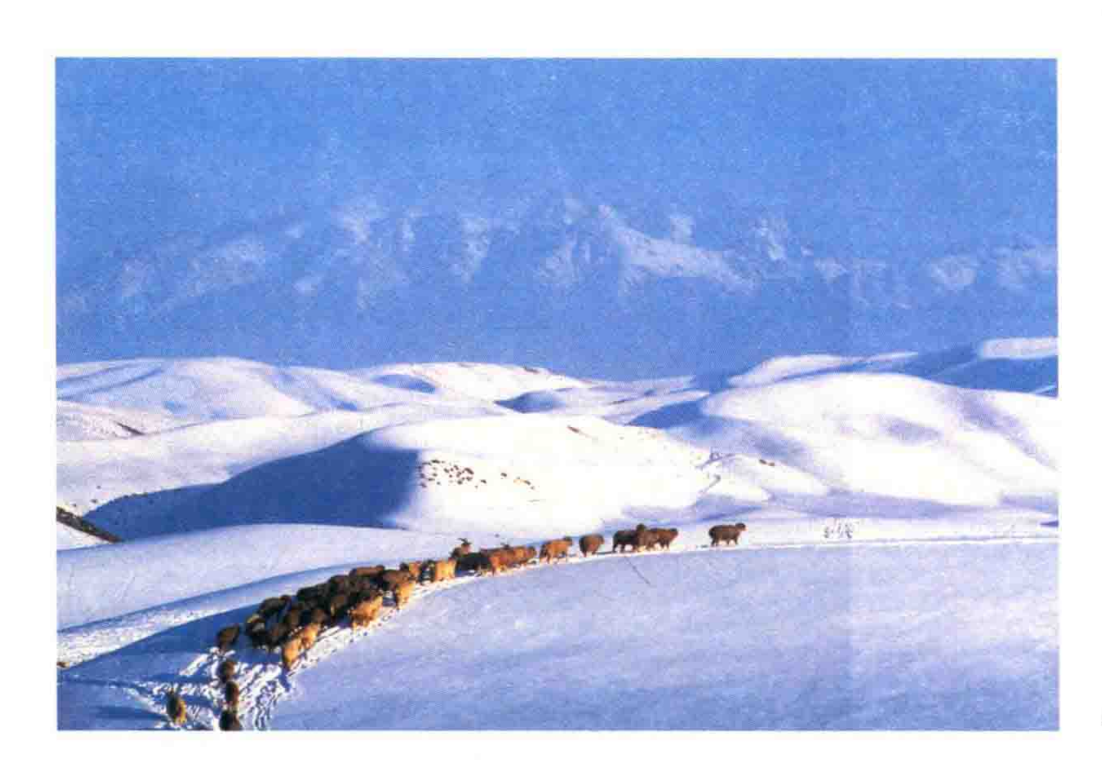
中的苏非教派认为人今生全属虚幻，受苦受难，理所应当，只有来世才充满希望。《十二木卡姆》所选唱词的一些作者，有的本身就是苏非派的信徒，也有的深受苏非派教义的影响，在他们的诗作中就更能见到为数不少的哀叹命运的段落。如：

世上再难找到像我这样的流浪汉，
再没人像我这样面容憔悴，孱弱可怜。

我的身躯被愁闷大军践踏变成了尘土，
淹没世界的洪灾又将其汇入泥流之间。

（麦赫尊）

——《拉克木卡姆·穆斯台扎特》



冬牧

天色已晚，照亮我黑夜的明灯尚未来临，
忧愁之火像焚烧灯蛾一样焚烧着我的生命。

（纳瓦依）

——《恰哈尔尕木卡姆·穆斯台扎特》

命运的嘲弄，有谁似我遭此悲恸屈辱，
遭人的白眼缘于世道的折磨，人间的不平。

我多么无牵无挂，麦吉侬也望尘莫及，
哪有故土和房舍家园，哪有什么恋人？

一味期待世人的仁义忠诚和善心，
无异用感情的毒鸩去维护生命。

（赛布里）

——《乌夏克木卡姆·第四达斯坦》



养鹰人

麦吉侬也不曾像我在灾难的荒漠中受此煎熬，
有谁曾像我这流浪汉在苦难中旋风般飞旋。

我的悲哀与忧愁犹如苦难的荒野无边无沿，
对我痴情和癫狂的嘲讽恍若大海狂澜。

忧心如焚病病恹恹，凄凄戚戚长夜漫漫，
血泪涌流肝肠寸断，怅然长叹有口难言。

经受磨难已成习惯，羸弱困顿令我不安，
孤独无援备受凌辱的心已被离愁之剑刺穿。

悲哀使苍天愁眉不展，血泪令大地殷红一片；
我痛苦的烈火炽燃不熄，谁来体贴我经受的苦难？



烤鱼

忧愁之石击破头颅，离愁之箭射穿身躯，
踏破铁鞋觅不到治我心灵创伤的妙药灵丹。

身躯已似弯弓，辛酸的泪水噙满双眼，
有谁同情我的苦衷，能与我倾心交谈？

我无知己相助，又无密友相伴，
找不到良策妙方，缺少耐心且忐忑不安。

心灰意懒，清晨我喟然长叹冒出黑烟，
熏黑了我那充满忧郁苦闷的湫隘庭院。

命运的强盗，世道的敌人招致我遍体鳞伤，
灵魂已游离出躯体，躯体淹留于灵魂的哀叹。


红宝石般的石榴

纳瓦依，痛苦越深你越要痛饮欢乐之酒，
无论何种困厄圣爱之酒能解聊心中的忧烦。

（纳瓦依）
——《纳瓦木卡姆·序曲》

（4）宣传弘扬伊斯兰教义类。10世纪末，维吾尔人的先民开始皈依伊斯兰教，至16世纪，塔里木盆地四缘和吐鲁番、哈密盆地诸绿洲的子民们全都成为笃信伊斯兰教的穆斯林。伊斯兰教在“一个真主，一个最后的先知”的原则基础上提倡“六信”：信真主安拉，信天使，信安拉的使者（穆罕默德是安拉最后的一位封印使者、先知），信天启的《古兰经》，信前定，信末日审判。伊斯兰教的礼仪为念（《可兰经》及清真言）、礼（拜）、斋（戒）、课（捐赠）、朝（拜圣地麦加）这“五功”。在维吾尔《十二木卡姆》和各地方木卡姆的唱词中，都有为数不多的宣传这“六信”和“五功”的段落。如：

强大的真主，是你创造了天地，
你不要使信徒像我这样诧异。
你不要让我们在旷野焦灼期待，
开恩吧，你不要使我哀哀哭泣。

（《达里达尔王子与米赫丽卡公主》）
——《艾介姆木卡姆·第一达斯坦》

如果我有翅膀，
能在空中自由翱翔；
会把心里的一切，
告诉那至高的上苍。

——麦盖提县《丝姆巴亚宛木卡姆》

我们的母亲由谁来抚养？
肯定是上帝，上帝最慈祥。
母亲啊，请你不要流泪，
对咱们，上帝都有一本账。

——巴楚县《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》

我以至仁至慈的真主的名义把信念树立，
我们的真主永存，他高于一切。
主啊，你是宇宙的主宰，你纯洁、辉煌无比，
世上的万物都是短暂的，唯有真主永存。

——（吐）《拉克木卡姆·木凯迪满》

一切赞颂归主，我赞颂主的高尚，
而后我的赞颂归于穆斯塔法；[35]
因为他是无比纯洁的，



葡萄熟了

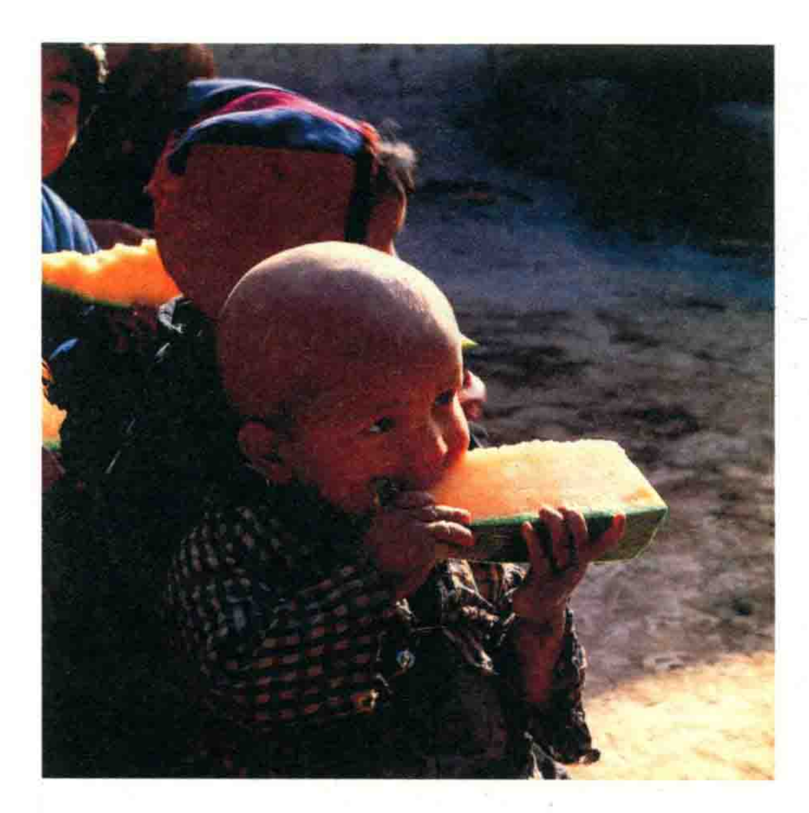
不仅是我，国王和乞丐都为你的爱陶醉。

——（吐）《木夏吾莱克木卡姆·且克特》

劝你快快行善祈祷，
免得遗憾留在心中；
别等将来再后悔，
那时后悔已不顶用。

——（吐）《木夏吾莱克木卡姆·赛勒克》

（5）思念亲人类。在《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》中，还可以见到一些以思念亲人为内容的唱词，其中表达了对父母、对兄弟和姐妹浑厚和诚挚的情感。如：



甘甜

我的父亲啊，我的母亲，
挥洒汗血，历尽艰辛。
为了我的前途、未来，
向神灵祈求，向造物主点灯。

我为何在父亲面前流泪，
我为何给母亲诉苦？
我的脸像马前的麦草，
我如同燃尽的蜡烛。

——麦盖提县《拉克巴亚宛木卡姆》

母亲的去世使我心慌，
我好比折断了翅膀。
我离开母亲哭成泪人，
苦难使我黯然心伤。

山区长大的那些孩子，
我只能在荒野找到。
已经去世的父母亲，
我不知到何处寻找。

——阿瓦提县《沙木克巴亚宛木卡姆》

假如父母在人间，
我也不会如此伤感；
我想念父母常啼哭，
我的眼泪已流干。

——（吐）《恰哈尔尕木卡姆·且克特》

父母双双离别人世，
我心中充满悲伤；
尽管我哭得天昏地暗，
仍然吐不尽胸中的悲怆。

——（吐）《乌夏克木卡姆·赛勒凯》

近处姊妹每天见，
互诉心曲多方便；
远处姊妹见面难，
想念起来泪涟涟。

——（吐）《拉克木卡姆·赛勒凯》

（6）叙述历史类。这类歌词主要见于《哈密木卡姆》中。如《穆斯台赫扎特木卡姆》中的第三曲《亚尔吾孜托云》，叙述了17世纪反抗准噶尔汗国入侵者的民族英雄吾麦尔英勇奋战的悲壮故事。《穆斯台赫扎特木卡姆》第二分章第十二曲《怀着怨仇分手》是历史民歌《铁木尔之歌》的一部分。铁木尔是民国初年哈密、吐鲁番起

义的首领，后被当时任新疆督军的杨增新招安诱杀。《穆夏威莱克木卡姆》第十一曲《亚奇伯克》是历史叙事长诗《亚奇伯克》的一部分，诗中的主人公亚奇伯克是17世纪领导哈密人民对准噶尔入侵者进行英勇斗争的民族英雄。《都尕木卡姆》第四曲《伊斯兰伯克》选自长篇叙事诗《伊斯兰伯克》，歌颂了这位曾和清朝官兵作斗争的英雄，叙述了他的斗争事迹和牺牲经过。

《穆斯台赫扎特木卡姆》第二分章第三曲《淖毛湖之歌》和《都尕木卡姆》第十一曲《星星峡》通过讲述历史，控诉了统治哈密地区的王爷的残酷，表达了劳动人民心中的愤懑和哀怨：

淖毛湖[36]是个荒凉的地方，
长着无数的红柳和胡杨。
天气燠热，差事沉重，
人们已失去生存的力量。

再别提那淖毛湖吧，
淖毛湖是座苦难的监狱。
坑坑洼洼的路上长满荆棘，
老百姓都是王爷的差夫。

——《淖毛湖之歌》

星星峡[37]是座戈壁荒滩，
夹在两座大山之间；
回头望着去哈密的大路，
望呀望呀望穿了双眼。

星星峡的长路多么难走，
在路上我失去了右手。



民族体育运动——秋千

要想不走又心里嘀咕，
只怕我的爹娘会有罪受。

夏木呼苏王爷多么残酷，
让我走上了星星峡之路。
他给我两条鞭子，
让我赶着瘦弱的马儿。

星星峡的路途多么艰难，
两匹瘦马饿死在路边。
石子路走得我磨破了双脚，
让我走上了星星峡之路。
他给我两条鞭子，
让我赶着瘦弱的马儿。



老少咸宜的“转轮”游戏

星星峡的路途多么艰难，
两匹瘦马饿死在路边。
石子路走得我磨破了双脚。
我的哭声高过了蓝天。

——《星星峡》

哈密《胡甫提木卡姆》第十六曲《山里洪巴》（又名《哪里来的骆驼客》）填唱着汉语的歌词，这既是遥远的丝绸之路所留下的历史印迹，也是维吾尔族和汉族文化交流的生动写照：

哪里来的骆驼客，山里洪巴嗨呼嗨，
吐鲁番来的骆驼客，山里洪巴嗨呼嗨。
骆驼跟前驮的啥，山里洪巴嗨呼嗨，
花椒胡椒姜皮子，山里洪巴嗨呼嗨。

花椒胡椒啥价钱，山里洪巴嗨呼嗨，
二两二钱二分半，山里洪巴嗨呼嗨。
有钱的老爷炕上坐，山里洪巴嗨呼嗨，
没钱的老爷地下坐，山里洪巴嗨呼嗨。

综上所述，维吾尔木卡姆的唱词中既有哲人的箴言，也有上苍的告诫；既表达了维吾尔人对幸福生活的向往、对甜蜜爱情的追求，更表达了维吾尔人特有的苦中作乐的精神；从中，我们看到了维吾尔人勤劳、勇敢、淳朴、热情、正直、善良和富有自我牺牲的品德；也看到了维吾尔族古典诗作及民间歌谣所常用的以景起兴、以物起兴、以情起兴及生动的正比、反比、排比等“非直陈”的文学表现手法；看到了其中引经据典，寓意深邃的一个个段落。20世纪70年代的某一天，曹禺先生来新疆访问，在新疆歌剧团的小排练厅观看演出，每当翻译用简单而未经修琢的口头语言译出维吾尔语歌词的大意时，他都会大声地连连呼喊：“好！好！”维吾尔传统音乐唱词中所常用的比兴手法的魅力感动了这位艺术大师，也必然会感动全新疆、全国乃至世界各国的人民群众。

[注释]

①见《大唐西域记》第54页“屈支国”条（“屈支”为“龟兹”的异译）。

②本文中所载《十二木卡姆》中各套木卡姆的顺序、名称以及其各组成部分的名称，均以中国大百科全书出版社出版的《维吾尔十二木卡姆》为准，对以前不同版本所载的不同音译，一律改为现名。

③达斯坦其：意为“善唱达斯坦者”。

④对《十二木卡姆》名称的解释，请参阅中国大百科全书出版社出版的《维吾尔〈十二木卡姆〉》和阿不都秀库尔·穆罕默德依明：《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》。

⑤本表中未加括号的数字，来源于音乐出版社、民族出版社1960年版《十二木卡姆》；外加括号的数字，来源于艾买提江《关于维吾尔木卡姆及其音乐结构的研究》，载《新疆社联通讯》1989年第3期。

⑥在维吾尔语中，后缀“其”这一词根表示以此道为职业者或精于此道者。

⑦本表所列1993年版，由新疆木卡姆艺术团演唱（新疆音像出版社出版发行），曲谱由新疆人民出版社出版；1997年版按照中国大百科全书出版社出版的《维吾尔十二木卡姆》曲谱为准。

⑧《关于多浪维吾尔人》，载《西北民族研究》1988年第1期。

⑨载《新疆社联通讯》1989年第3期。

⑩载《新疆艺术》1988年第5期。

⑪玛喇尔巴什，巴楚县的维吾尔语称谓。

⑫库罗帕特金著该书在1876年，他所谓的150年前当为1726年左右。

⑬胡邦涛：《倒喇与多朗》，载《丝绸之路乐舞艺术》，第322页。

⑭《新疆各民族历史文化词典》，第150页。

⑮本引文中的境内指今巴楚县境内。

⑯巴楚县地方志编纂委员会编：《巴楚县志》，第845页。

⑰本一览表以文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文体局、鄯善县人民政府文体局编《吐鲁番木卡姆》（民族出版社1999年版）为据。

⑱纳格拉，即铁腔皮面鼓，以两只音高不同者为一对，手执两根木棒敲击，曾被意译为“铁鼓”。

⑲冬巴克：低音铁鼓，只用一只，由一人执一根木棒击打乐曲中的强音。

⑳本一览表以新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编《哈密木卡姆》

（人民音乐出版社1994年北京版）为据。

㉑ 转引自阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，载《新疆社会科学》1983年第1期，第59页。

㉒ 一种在土坑中烤制的面饼，是维吾尔人主要的食品。

㉓ 罗布地区指罗布泊四周，即尉犁县、若羌县一带。

㉔ 《西凉伎》。源于凉州（今甘肃武威），史载由后秦大将吕光伐龟兹后掠挟东还的龟兹乐舞与当地各民族传统乐舞融合而来。

㉕ 冯承钧：《西域南海史地考证论著汇辑》，第133页。

㉖ 馕坑：烤馕用的土制圆坑，其形状像一只倒扣的碗。中空处放置木柴或煤炭，四周贴放面饼。

㉗ 烤包子：维吾尔语"沙木沙"，一种在馕坑里烤熟的长形或梯形肉馅包子。

㉘ 关于麦西热甫的种类和各种游戏、表演、惩罚，可参看阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，努鲁木：《维吾尔戏剧艺术展现的雏形》，哈德尔·吾守尔：《刀郎麦西热甫》，李季莲：《〈刀郎木卡姆〉及"刀郎麦西热甫"中的舞蹈》等文稿。

㉙ 任半塘：《唐戏弄》，第6—8页。

㉚ 吉那孜：抬尸架，形如放大的摇床。维吾尔人死后经过净身，即要身裹白布置于其上，再到清真寺念经超度后抬至墓地入葬。

㉛ 巴札：维吾尔语，即集市。

㉜ 本书中选择的维吾尔木卡姆唱词，《十二木卡姆》以新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区古典文学研究会编《维吾尔十二木卡姆》（中国大百科全书出版社1997年版）为据，买买提吐尔逊、巴吾东等整理，王一之等翻译；《刀郎木卡姆》以"《刀郎木卡姆》生态与形态研究"课题组整理稿为据，牙生·木合甫力整理，伊明·艾合买提翻译；《吐鲁番木卡姆》以文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局、鄯善县人民政府文化体育局编《吐鲁番木卡姆》（民族出版社1999年版）为据，艾合买提·玉赛音等整理，哈运昌等翻译；《哈密木卡姆》以新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编《哈密木卡姆》（人民音乐出版社1994年版）为据，阿不列孜·司马义等整理，郝关中翻译。本文中所引的唱词和曲谱片断，选自《十二木卡姆》者，先在括号内标示作者或"达斯坦"的名称（民歌不标），然后直接标示木卡姆和段落的名称；选自《刀郎木卡姆》者，在前面括号中标明县份，然后标示木卡姆和段落名称；选自《吐鲁番木卡姆》及《哈密木卡姆》者，在前面括号中标明（吐）或（哈），再标明木卡姆和段落名称。

㉝ 帕尔哈特：维吾尔民间流传的爱情长诗《帕尔哈特与西琳》中的男主人公。

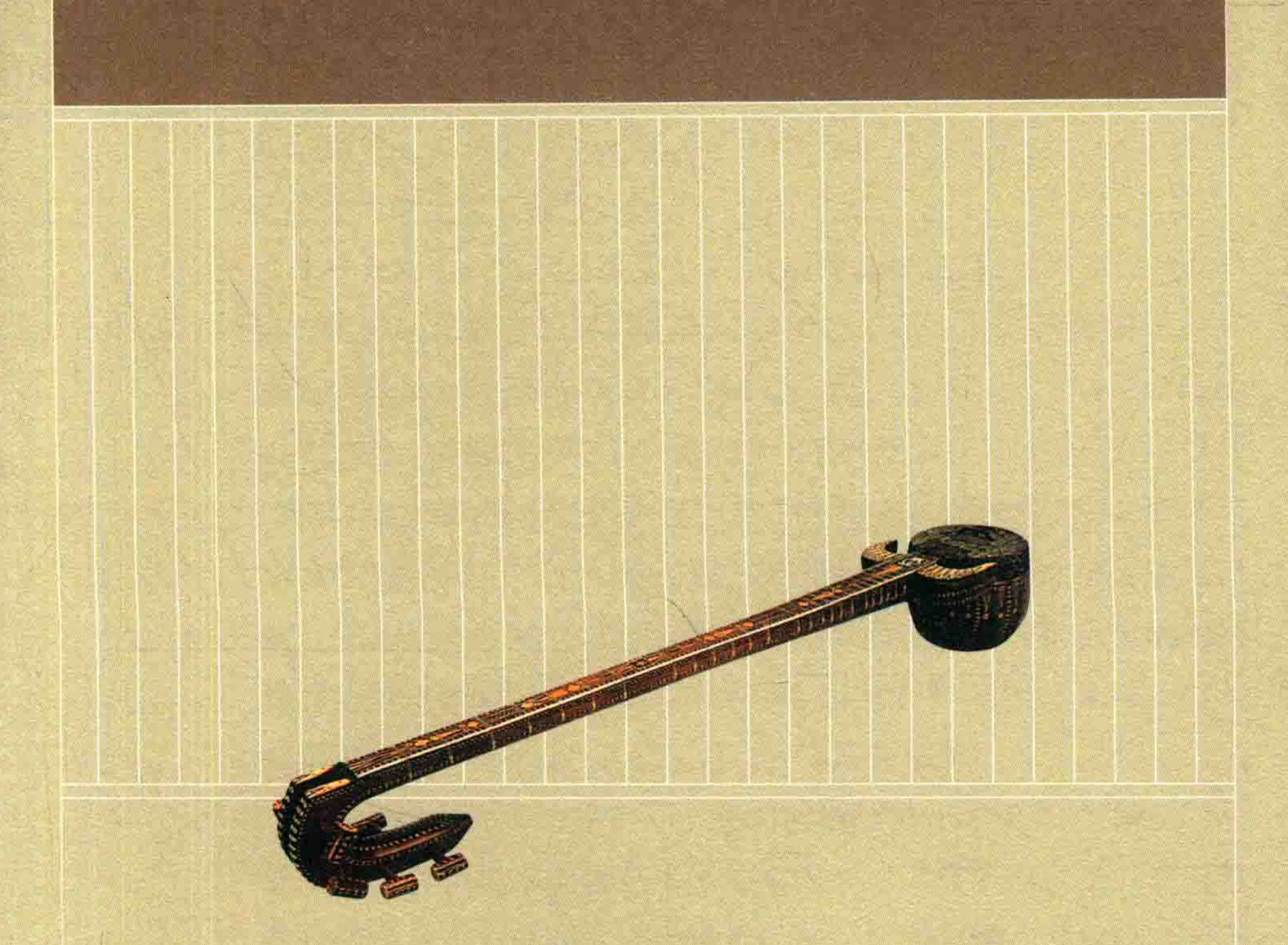
㉞ 麦吉侬：维吾尔民间流传的爱情长诗《莱丽与麦吉侬》中的男主人公。

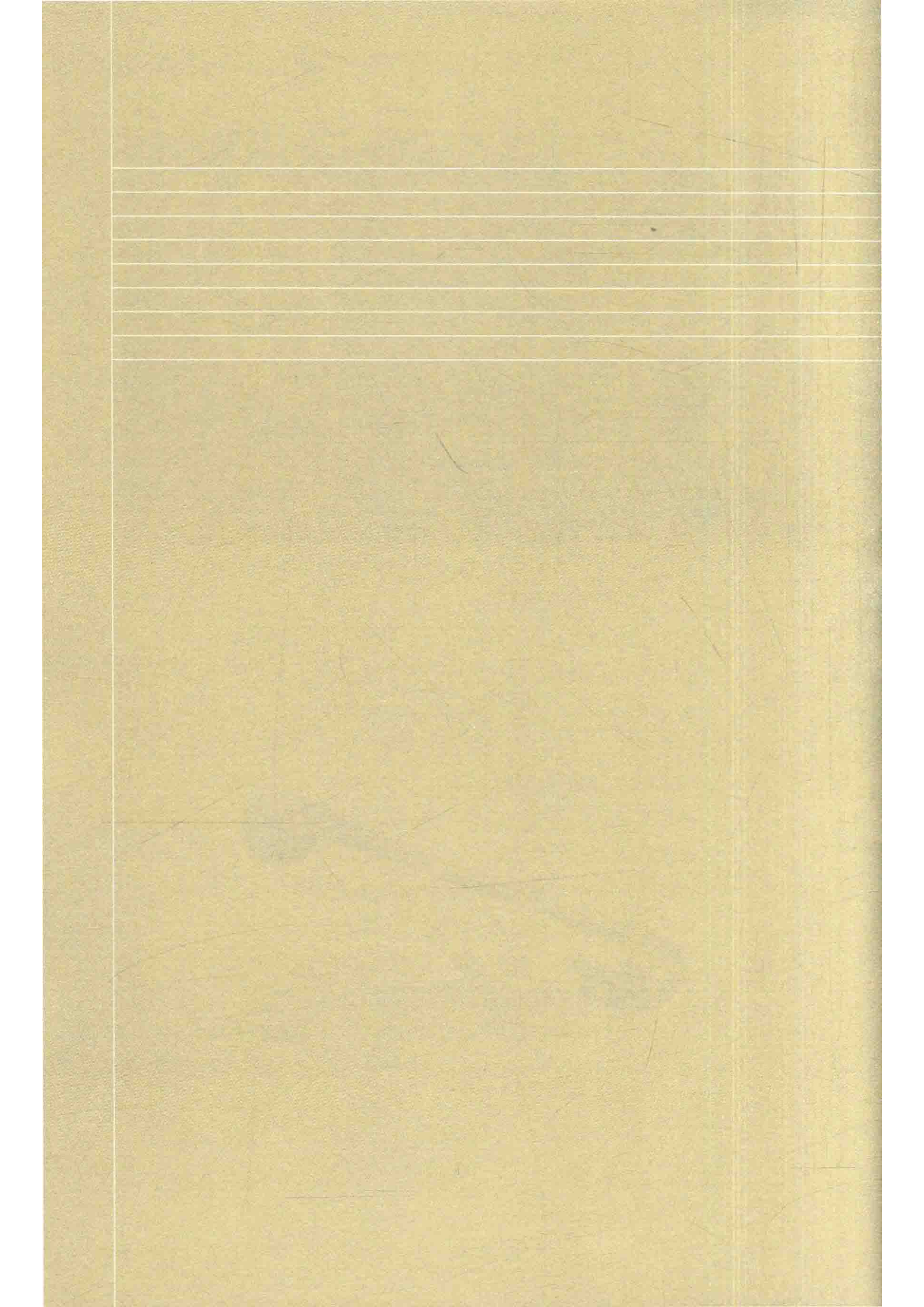
㉟ 穆斯塔法：对先知穆罕默德的尊称。

㊱ 淖毛湖：位于新疆哈密地区伊吾县的一片沼泽地，曾是哈密王流放犯人的地方。

㊲ 星星峡：为甘肃、新疆交界之地。哈密王曾在此地设置兵站，为保证供给，经常强迫穷苦的百姓为兵站运送粮饷。

第三章 维吾尔木卡姆的音乐形态特点





除了唱词之外，维吾尔木卡姆的艺术魅力，还在于她具有独特的音乐形态特点。由于《十二木卡姆》在维吾尔木卡姆艺术中具有代表性地位，本章即以《十二木卡姆》为重点，从体裁与结构模式、乐律与乐调、节拍与节奏、旋律特征及其变化手法、表现形式及使用的主要乐器等方面逐一介绍。

维吾尔《十二木卡姆》至今已有3个版本面世，第一版1960年由人民音乐出版社、民族出版社出版，依据是吐尔地阿洪等木卡姆大师在20世纪50年代留下的录音；第二版1993年由新疆人民出版社出版，依据是新疆木卡姆艺术团演唱的录音［新疆音像出版社1993年出版的盒式录音带，代号：（XL — 100）ISRC CN — H11 — 93 — 0003 — 0/A，J6］；第三版1997年由中国大百科全书出版社出版，依据是新疆木卡姆艺术团、新疆艺术学院木卡姆班演唱的录音（新疆音像出版社2002年出版的光盘，代号：ISRC CN — H11 — 02 — 363 — 00/A，J6）。

由于种种原因，第一、三版的曲谱和录音之间有着一些差距。第二版先由新疆木卡姆艺术团的买提肉孜·吐尔逊记谱，后由笔者根据录音对全部曲谱做了审定，并经过黄翔鹏、乔建中、田联韬、常树蓬、韩宝强等专家鉴定。时任中国传统音乐学会会长、中国艺术研究院音乐研究所所长的黄翔鹏先生在鉴定后欣喜地给时任国家民委主任的司马义·艾买提和任新疆社会科学院副院长的买买提明·玉素甫写了热情洋溢的贺信，全文如下：



维吾尔鼓乐与舞蹈

司马义·艾买提主任、买院长并木卡姆记谱鉴定会全体同志：

我荣幸地参加了鉴定会并且深为会议提供的记谱成果感到高兴。维吾尔人民的《十二木卡姆》音乐是世界文化的瑰宝。近三四十年来，新疆维吾尔自治区与有关专业工作者为了木卡姆的保存、演奏与研究工作的开展作了很大的贡献。现有记谱的高水平的成绩可以说是上述工作成效的反映，也是记谱人员勇于吸收国内外音乐学有关研究工作中各种最新成果的反映。维吾尔《十二木卡姆》的这些记谱成果按计划出版后，必将进一步促进木卡姆研究工作的开展，并为记谱工作的进一步完善提供一个最新的研究基地。为此，我既祝贺这一高水平成果的诞生，也更祝贺世界文化瑰宝木卡姆的研究事业蒸蒸日上，前途无限。

黄翔鹏 癸酉秋

因第二版的乐谱比较好地做到了曲谱同步，因此，在本文之



庆典歌乐

中所引的《十二木卡姆》曲谱皆以该版本为据。同时采取了两点措施：一、尽可能地采用不属于补充和调整的吐尔地阿洪等老一辈木卡姆其所传承下来的乐曲作谱例；二、对于乐曲的“调”，根据“音谱同步”的原则标出，同时在括号中写明本来应该属于哪个“调”。如《纳瓦木卡姆》，标作1＝F（G）。

众所周知，目前维吾尔木卡姆的研究尚处于起步阶段，对于其音乐形态的研究更为粗浅。维吾尔木卡姆的音乐实践和迄今为止所通行的以17—20世纪欧洲城市音乐为基础的基本乐理有着相当的距离，而我们又拿不出另一套成熟的理论来替代通行至今的基本乐理，这又为介绍维吾尔木卡姆的音乐形态特点增添了另一层的困难。近年来，新疆艺术研究所的音乐研究工作者在中国艺术研究院音乐研究所等有关单位的协助下，努力探索以木卡姆为代表的新疆各民族传统音乐在乐律、乐调、节拍、节奏等方面的特点及记录、表达这些特点的办法，取得了一定的成绩。[①]本章的介绍即是这些努力和探索的继续。

第一节　体裁与结构模式

维吾尔《十二木卡姆》，是融歌乐、舞乐与器乐于一体的大型套曲。其中的歌乐，又包括以抒发感情为主的叙咏歌曲和以表述故事为主的叙事歌曲两类；舞乐大都也以歌唱的形式表现，因此又可称作“歌舞曲”；器乐间于歌乐之中，有着器乐表演和舞蹈伴奏双重的功能。一般说来，《十二木卡姆》中每一套木卡姆的第一大部分——琼乃额曼部分前部的散序（木凯迪满）、太艾则、奴斯赫、小赛勒克等乐曲属于叙咏歌曲，后部的朱拉、赛乃姆、大赛勒克、太依克特和每一套木卡姆的第三大部分——麦西热甫部分的乐曲属于歌舞音乐（舞乐）；每一套木卡姆的第二大部分——达斯坦部分的乐曲属于叙咏歌曲；每一套木卡姆中琼乃额曼部分和达斯坦部分的迈尔乎里段落属于器乐。

在每一套《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》之中，除篇幅不长的散板序唱属于叙咏歌曲之外，其余大部分乐曲都显示出歌舞音乐的特征——兼具歌乐、舞乐性质，属于能够为舞蹈伴奏的歌曲。在这两种维吾尔木卡姆中都没有独立的器乐段落。

每一套《吐鲁番木卡姆》中的木凯迪满、巴希且克特、且克特、亚郎且克特部分属叙咏歌曲，之后的朱拉、赛乃姆、赛勒克（苛希冬）部分属歌舞音乐。除了在丝竹乐器伴奏下歌唱这种表演形式之外，《吐鲁番木卡姆》还有另一种鼓吹乐的表演形式：以一支苏乃依奏旋律，三对纳格拉加一只冬巴克击节相伴。此时的《吐鲁番木卡姆》兼有器乐和舞乐的性质。

《十二木卡姆》、《刀郎木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》均属板式变化体套曲，即在每一套木卡姆中可以见到主要乐调和主题旋律的贯穿，而以板式（节拍和节奏型）为主要变化手段，具有相对统

一、固定的横向的结构和板式变化模式。《哈密木卡姆》属只曲连缀体套曲，在每一套木卡姆中基本见不到主要乐调和主题旋律的贯穿，也见不到相对统一、固定的横向的结构和板式变化模式。

《十二木卡姆》的横向结构和板式变化模式如下表所示。

《十二木卡姆》的结构和板式变化[2]

部分	乐曲名称	速度	节拍	节奏型
琼乃额曼部分	序曲	慢板	艹	
	太艾则	慢板	$\frac{3}{4}$	冬 0 冬 ∣ 大. 大 大大 0 ‖ 或 大. 大 大大 冬 ∣ 大大大 冬大 冬 ‖
	太艾则迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	奴斯赫	慢板	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{5}{4}$	大大大 大大 冬 冬. 大 大. 大 大大大大 冬 ‖ 大大大 大大大 冬 冬冬 ‖ 大.大大大 冬大 大 大冬 冬 ‖
	奴斯赫迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	穆斯坦扎特	中板	$\frac{5}{4}$	大大 0大 大 冬 冬 ‖
	穆斯坦扎特迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	耶李姆沙给	中板	$\frac{7}{8}$	(大大大大) ∣ 冬 0 大 0 ∣ 冬 0 大大大大 ‖
	耶李姆沙给迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	朱拉	慢板	$\frac{4}{4}$	冬大大 大大大 冬冬 大 ‖
	朱拉迈尔乎里	同上		同上
	赛乃姆	中板	$\frac{2}{4}$	冬. 大 0 大 ∣ 冬 冬冬 ‖
	穹赛勒克	中板	$\frac{5}{8}$	冬大大 冬大 ‖
	克其克赛勒克	中板	$\frac{2}{4}$	冬冬冬 大大 ∣ 冬冬冬冬 大 ‖
	克其克赛勒克迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	佩希热维		$\frac{2}{4}$ 或 $\frac{5}{4}$ 或 $\frac{2\frac{1}{2}}{4}$	冬. 大 冬大 ‖ 或 冬大 冬 ‖ 大0 冬0 大0 0 冬0 ‖ 冬大 冬0 大大 ‖

（续表）

	佩希热维迈尔乎里、区秀尔给	同上		同上
	太依克特	中快板	6/8	冬 冬 冬. 大冬 ‖
	散板尾唱	慢板		サ
达斯坦部分	第一达斯坦	慢板	2/4	冬 冬大 ‖ 或 2/4 3/4 冬. 大 大大大大 ｜ 冬. 大 大. 大 大大大 ‖
	第一达斯坦迈尔乎里	同上		同上
	第二达斯坦	中慢板	7/8	冬 0 冬 大 ‖
	第二达斯坦迈尔乎里	同上		同上
	第三达斯坦	中板	9/8	冬 0 冬大 大大 大大 ｜ 冬 0 冬 大 0 ‖
	第三达斯坦迈尔乎里	同上		同上
	第四达斯坦	中快板	6/8	冬 冬 大. 大冬 ‖
	第四达斯坦迈尔乎里	同上		同上
麦西热甫部分	第一麦西热甫	中板	7/8	冬冬 冬 大 ｜ 冬 0 冬 大 ‖
	第二麦西热甫	中板	7/8	冬 0 冬 大 ‖
	第三麦西热甫	中快板	2/4	冬大大 冬大 ｜ 冬大大大 冬大 ‖
	第四麦西热甫	快板	2/4	冬大大 冬大 ｜ 冬大大大 冬大 ‖
	散板尾唱	慢板	サ	

《刀郎木卡姆》的横向结构和板式变化模式如下表所示。

《刀郎木卡姆》的结构和板式变化[3]

乐曲名称	速度	节拍	节奏型
木凯迪满	慢板	サ	
且克脱曼	慢板	3/4	大冬 0冬大 冬 ｜ 大大冬 0冬大 冬 ‖ 或 0 大冬 冬. 冬 大 ‖
赛乃姆	中板	4/4	冬大大 冬大大 冬 冬 大 ‖
赛勒克	小快板	2/4	冬. 大 0冬大 ‖
色利尔玛	快板	5/8	冬 大 冬 ‖ 2/4 冬. 大冬 ‖ 或 冬 大 冬 ‖

《吐鲁番木卡姆》的横向结构和板式变化模式如下表所示。

《吐鲁番木卡姆》的结构和板式变化[4]

乐曲名称	速度	节拍	节奏型
木凯迪满	慢板	サ	
巴希且克特	慢板	$\frac{3}{4}$或$\frac{6}{4}$	大大大 大大 冬 | 大. 大 冬大 冬 ‖ 冬 大大 大大大大 大大 冬 大0大 ‖
且克特	慢板	$\frac{7}{8}$	冬大大大 冬 0 大 ‖ 或$\frac{7}{4}$ 0 大 大 大 大 冬 0 大 大 大 冬 ‖
亚郎且克特	慢板	$\frac{5}{4}$或$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$	大大大大 冬 大. 大 大冬 冬 ‖ 大大大 大大大 冬大 冬. 大 大大大 大大大 冬 ‖
朱拉	中板	$\frac{4}{4}$	冬大大 0大大 冬冬 大 ‖
赛乃姆	中板至快板	$\frac{2}{4}$	冬. 大 冬大 | 冬大大 冬大 ‖
纳孜尔孔	快板	$\frac{2}{4}$	冬 冬 | 冬大 冬 ‖ 冬大大 冬大 | 冬大 冬大 ‖
赛勒克（苛希冬）	中慢	$\frac{2}{4}$	冬 大大 | 冬 大 ‖

如果我们对《十二木卡姆》的琼乃额曼部分和《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》进行一次比较，就可以看出：三者都以散板序唱（木凯迪满）开始，《刀郎木卡姆》中的且克脱曼、《吐鲁番木卡姆》中的巴希且克特和《十二木卡姆》中太艾则的板式相近，《吐鲁番木卡姆》中的亚郎且克特和《十二木卡姆》中奴斯赫的板式相近，《刀郎木卡姆》中的赛乃姆、《吐鲁番木卡姆》中的朱拉和《十二木卡姆》中的朱拉、赛乃姆的板式相近，《刀郎木卡姆》中的色利尔玛又和《十二木卡姆》中穹赛勒克的板式相近。从总的结构来说，《吐鲁番木卡姆》和《十二木卡姆》琼乃额曼部分相近，《刀郎木卡姆》则犹如《十二木卡姆》琼乃额曼部分和《吐鲁番木卡姆》的浓缩。

各类维吾尔木卡姆中各乐曲的篇幅各不相同：长大者由10个左右段落，甚至16、18个段落构成，中等者由4至9个段落构成，短小者由4个以下段落甚至只由一两个段落反复构成。一般来说，



矫健的舞姿

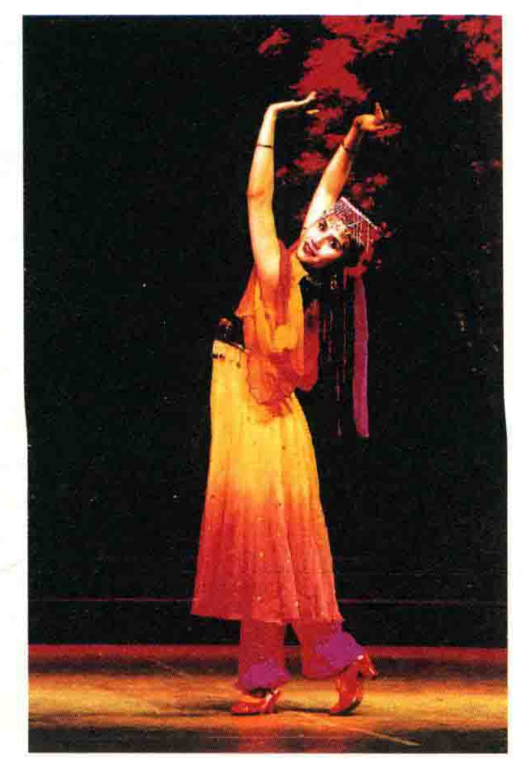
叙咏歌曲的篇幅偏于长大，叙事歌曲及器乐曲的篇幅多属中等，歌舞曲的篇幅偏于短小，但《十二木卡姆》中的“第一麦西热甫”例外。

《十二木卡姆》中的乐曲均为多段式结构，细分起来又可被归纳为以下几类：

（1）有主题旋律贯穿的多段式叙咏歌曲。既可看到主题旋律的贯穿（包括作变化后的贯穿），又时时可见插入其中的新鲜因素（主要是乐调变化的因素或其他各部木卡姆的主题旋律因素）。各个段落内部有时方整，有时不方整，使得整首乐曲既显得前后呼应、统一，又避免了乐曲冗长带来的单调感。这类歌曲的长大篇幅及非方整性的结构和律诗式的唱词形成了不少矛盾。因此，在一些乐曲中要填唱二三首内容毫无干系甚至是不同作者的诗词。木卡姆其在演唱这些乐曲时还常常要片段地反复唱词和加唱许多衬词来填补音乐的空当。这些唱词的片段反复常常不是出于唱词内容表达的需要，甚至与其相悖。这就使我们形成了“《十二木卡



男子独舞



女子独舞

姆》中的唱词和乐曲并非元配，现在流传的《十二木卡姆》的音乐产生在前，唱词是后人‘老瓶子装新酒’式地填唱进去的”这样一种看法。这种依曲填词的做法在新疆各民族的传统音乐中都经常见到，依词谱曲的做法反而较为少见。从音乐结构的角度切入分析，《十二木卡姆》中叙咏歌曲最早填唱的词似乎并非每一句音节数相等的律诗而属长短句式的词，这种长短句式的词在现代维吾尔族文坛上已极少见到，但想必在维吾尔族文学史上存在过。

（2）多乐段回旋式叙事歌曲。这是《十二木卡姆》中每套木卡姆的第二大部分——达斯坦部分各乐曲的基本曲式。乐曲多由3—6个段落构成，每个段落又多由起承转合型四乐句或问答式两乐句构成，有时可以见到因加用了衬补句而形成的五乐句或三乐句结构。在不少达斯坦乐曲中，每个段落的末乐句（或衬补句）的旋律甚至唱词均相同或基本相同，维吾尔族艺人称之为“卡衣塔尔玛”或“乃格拉特”，意为反复使用的材料或副歌，这就为乐曲带来了



手鼓舞

鲜明的回旋性。除前奏之外，对歌唱旋律作器乐化重复的小过门有规则地插在各段落或乐句之间，音乐主题集中、鲜明。

（3）句句双式多段式变奏体器乐曲。《十二木卡姆》中的各首迈尔乎里多属此类乐曲。迈尔乎里以前曾被译作“间奏曲”，但在维吾尔语中，该词汇还具有加花变奏的意思。这些器乐曲大多以它前面歌曲的主题旋律开始，然后一步步作器乐化或音型化的变化，有的还在音域和乐调等领域作扩展，手鼓的鼓点也在歌乐段落基本节奏的基础上加密和变化，最后，往往又要回到歌曲的主题旋律。在器乐曲内部，则多见句句双的反复。

琼乃额曼部分各首叙咏歌曲之后的迈尔乎里后多接有区秀尔给。区秀尔给本意为遗留下的或延续的，曾被人们意译为“尾唱”，大多由两句歌曲构成，可以是该叙咏歌曲的第一二乐句，也可以是该叙咏歌曲的末两句或某中间段落的上下两句，个别情况下也可以是该叙咏歌曲各段落旋律的综合或其他的材料。达斯坦部分各首叙事歌曲之后的迈尔乎里后不接区秀尔给，而在回到歌曲的主题旋律后通过节拍、节奏的改变直接接下一首乐曲。


节日的街头

（4）方整性回旋变奏式歌舞曲。《十二木卡姆》中歌舞曲的曲式多属此类。其特点是主题旋律简洁鲜明，既有回旋又有变奏地贯穿全曲，结构方整、对称。

《吐鲁番木卡姆》中叙咏歌曲多属上述第一类曲式，歌舞曲多属上述第四类曲式。《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》中的诸乐曲多属上述第四类曲式，也可见到由单段落多次反复构成乐曲的更为简单的曲式结构。

维吾尔木卡姆乐曲中的各段落都由乐句构成，这些乐句的长短有着很大的差别。一般来说，歌舞曲和器乐曲中的乐句大多较短，可能只含两个更小的结构单位——乐汇。如《纳瓦木卡姆·第一麦西热甫》第一乐段第一乐句只由4小节构成。

（谱例一）

1＝F（G）　2/4
快速

0 11 1 1 1 | 2 11 1 4 | 2 2 2 7 | 1 37 7 ‖ ⑤

叙咏歌曲和叙事歌曲的乐句大多较长。如《纳瓦木卡姆·克其克赛勒克》第七乐段第二乐句就包含了五个乐汇，长达14小节。

（谱例二）

1 = F（G）
中慢

0 77 7 6 | 75 4 3·43 | 7 5 43 | 22 3 4·54·5 |

3·43·4 2·32·3 | 1 71 22 | 4·54·5 3·43·4 | 2·1 7 | 7 71 22 |

1 71 7·617 | 7 - | 7 71 2 2· | 1 71 7·17 6 | 5 - ‖

第二节　多种乐律并用，乐调繁复多变

不少人在第一次听维吾尔木卡姆音乐时，会感觉到其中有些乐音的音高与以前所接触的各类音乐中的乐音音高不一样。这是因为除常见的五度相生律、纯律、十二平均律外，维吾尔木卡姆音乐中还较多地存在四分中立音律影响的缘故。

所谓的四分中立音律，大多数学者认为源于波斯—阿拉伯。它的特点是一改过去把一个全音（大二度，200音分[6]）均分为两个半音（小二度，100音分）的做法，而把一个全音均分为四个四分音（50音分）。这样，乐音之间的关系就变得复杂起来，如，除大、小二度外，出现了四分音窄二度（150音分）、四分音宽二度（250音分）；除大、小三度外，出现了中立三度（350音分，因介于大、小三度之间，且处于纯五度的中点而被称作中立音），除纯四度、纯五度之外，出现了四分音宽四度（550音分）、四分音宽五度（750音分）；除大、小六度、七度外，出现了中立六度（850音



青春似火

分)、中立七度(1050音分)。

我国民族音乐学先驱王光祈先生在1925年所发表的《东方民族之音乐》中，将世界乐制归纳为三大乐系，"即(一)中国乐系，(二)希腊乐系，(三)波斯亚剌伯乐系之也"。他提出："波斯亚剌伯古代调子组织，共有两种：一种是'七音调'，一种是'八音调'。已与上述之中国、希腊两种乐系，略异其趣，可想而知。然其特色，却不仅此，尤在其所谓'四分之三音'(Dreiviertelton)、'中立三阶'(Zalzals neutral Terz)或'中立六阶'(Zalzals neutrale Sexte)等等。"⑦对王光祈先生所提出的三大乐系的说法及维吾尔木卡姆中的"四分中立音律"的影响是否由波斯—阿拉伯传入，我们觉得尚待进一步研讨，而在维吾尔木卡姆音乐中存在着为数不少的四分音和中立音应当说是不争的事实。

对于以《十二木卡姆》为代表的维吾尔族传统音乐中所存在的四分中立音律，万桐书等老一辈音乐工作者在20世纪50年代为吐尔地阿洪等木卡姆其留下的录音记谱时就有所认识。他们用"↑"(微升)、"↓"(微降)等符号标示这些特殊的乐音，并在前言中写



“摘葡萄的姑娘们”之一

道:“还有部分的曲调，它们的‘1’、‘2’、‘3’、‘4’、‘5’比原音稍高约四分之一音，或稍低约四分之一音。”“曲调中的四分之一变音，有的在全曲从始到终都有，有的是在曲中一段，也还有不同的四分之一变音交替出现在同一曲调的情况。”⑧

20世纪80年代,《七大艺术集成志书》新疆卷的编纂工作全面铺开。为了攻下对新疆各民族传统音乐尽可能准确地记录曲谱这一难题，中国艺术研究院音乐研究所和新疆艺术研究所于1985年10月在乌鲁木齐联合举办了“新疆民族音乐乐律与调式问题讨论会”，我国著名音乐学家、律学家黄翔鹏、赵宋光先生和当时正在中国艺术研究院攻读博士的年轻律学家韩宝强，中国艺术研究院音乐研究所测音员徐桃英、顾伯宝携带当时国内最先进的Stroboconn闪光频谱测音仪专程前来参加会议。黄翔鹏先生对本次测音工作提出了如下要求:

1. 工作的全过程始终由参加讨论会的维吾尔、汉及其他各族音乐家们，充分发挥艺术和技术民主，注重集体讨论，努力统一认识。

2. 对测音素材的选择，通过集体讨论，随时淘汰缺乏代表性

的材料，保证典型性。

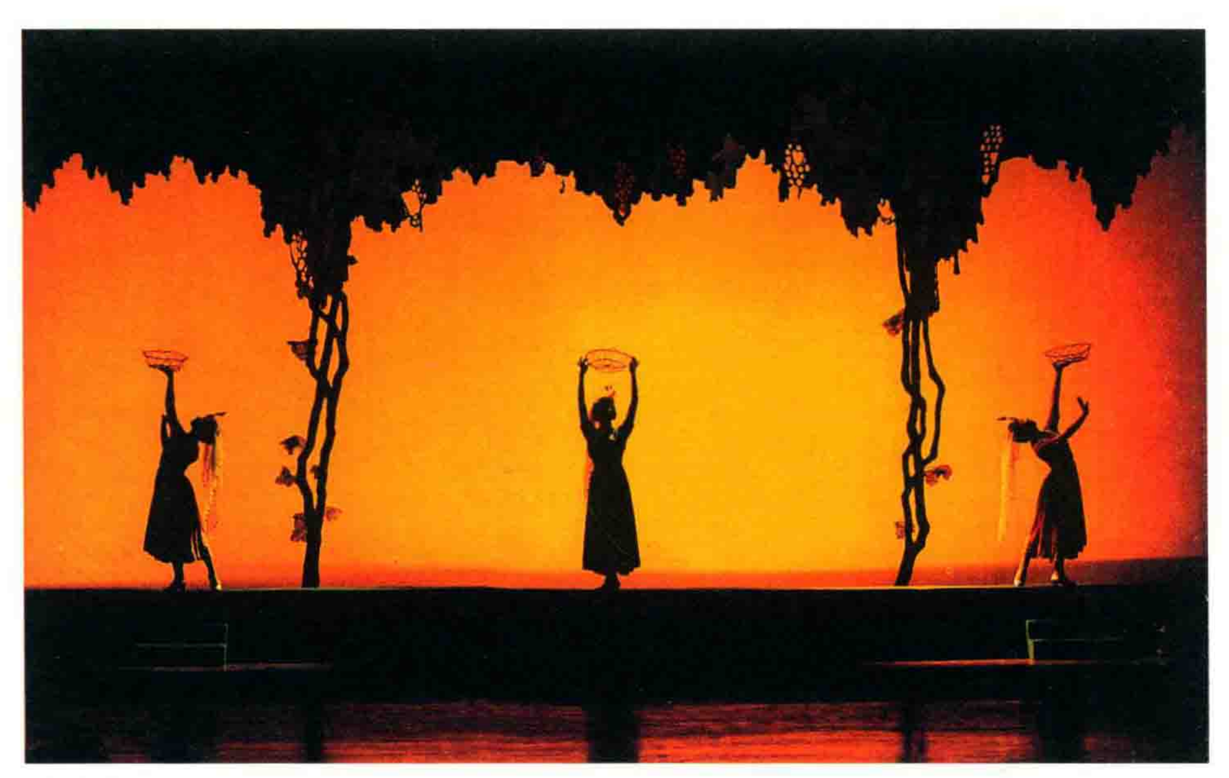
3. 配备有熟练操作技术的人员，根据当地电压条件，对可疑数据尽量作反复测试，借以保证准确性。

4. 根据测音器材的性能，选择合适的测音程序和补充手段，借与会音乐家的敏锐听觉和艺术感受上综合判断的能力，弥补机械选定瞬间音高可能发生的失误。[⑨]

本次会议共对26首维吾尔族传统音乐的录音进行了乐律测定，其中包括木卡姆大师吐尔地阿洪演唱的《十二木卡姆》中的散板序唱12首，年轻木卡姆艺术家古丽巴哈尔·阿木提演唱的木卡姆中的达斯坦乐曲一首，民间艺人演唱的《刀郎木卡姆》选段两首、《哈密木卡姆》选段两首，当时健在的著名木卡姆其乌买尔阿洪、艾买提江·艾合买提及吐尔地阿洪之子木卡姆其卡乌尔阿洪自始至终参加了本次测音活动。

测音的结果表明，在上述17首乐曲中，除《且比巴亚特木卡姆》和《木夏吾莱克木卡姆》的散板序唱外，15首乐曲都多寡不一地存在着音分值为51、56、66、67，132、133、134、136、141、142、143、147、150、151、152、154、155、156、158、160、162、163、165、167、168、169、170，230、232、236、240、242、250、264及346的特殊音程。[⑩]全体与会者在测音报告上签了名，“公认这一报告中发表的全部数据。虽属初步测定，亦应看作是可靠的，能够据以分析和研究维吾尔传统音乐乐律问题的材料”。[⑪]测音工作完成之后，代表们结合对于阿拉伯、伊朗、土耳其、印度传统音乐乐律、调式的介绍进行了初步的学术讨论，一致认为，在以木卡姆为代表的维吾尔族传统音乐中存在着四分中立音律，并决定在记谱工作中引进半升号“≯”和半降号“♭”。

1997年，由笔者主持的《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》项目被遴选为全国艺术科研课题和新疆维吾尔自治区哲学与社会科学研究课题。为保证课题质量，除新疆的音乐学家、舞蹈学家以外，特邀请中国音乐学院原院长、多声部民歌研究专家樊祖荫



“摘葡萄的姑娘们”之二



轻歌曼舞

先生，人民音乐出版社原二编室主任、资深编审常树蓬先生和中国律学会副会长兼秘书长韩宝强博士参加课题组工作。田野调查阶段结束之后，由韩博士主持对于《刀郎木卡姆》的音响再次进行测音，得出了“刀郎木卡姆明显地存在着受各种乐律的影响，其中的各类四分中立音尤其是中立三度音和中立七度音值得我们加以特别的注意”的结论。《刀郎木卡姆》中的《巴希巴亚宛木卡姆》以中立七度音“≯1”、《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》以中立三度音“≯4”、《丝姆巴亚宛木卡姆》以中立三度音“≯1”作为段落或乐曲的结音，更为乐曲旋律带来了特殊的韵味。

《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》均属板式变化体套曲。其特点是在每一套木卡姆中都可以看到纵向贯穿于始终的主要乐调和基础的旋律曲调，而以节拍和节奏相结合的板式变化作为最主要的变奏手段。各种木卡姆的结构与板式变化情况在上一节中已经介绍，其中纵向贯穿于一套木卡姆始终的乐调模式则如下面所列的三张图表所示。

《十二木卡姆》中每套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式[12]

木卡姆名称	调首音高	乐调模式
拉克	C（D）	[5̣] 6̣ 7̣ 1 2 (≯2) 3 4 ♯4 5
且比巴亚特	D	[1] [2] 3 (4) 5 6 (♭7) (♮7) 1̇
木夏吾莱克	G（A）	[6̣] (7̣) 1 (♯1) [2] [3] 4 (♯4) 5 6
恰哈尔尕	D（#F）	[3] 4 5 ≯5 6 ♭7 ♮7 1̇ 2̇ ≯2̇ 3̇
潘吉尕	D	[1] 2 3 4 (♯4) 5 6 7 1̇
乌孜哈勒	D（E）	[6̣] 7̣ 1 (≯1) (♯1) 2 3 4 (♯4) 5 6
艾介姆	D	[5̣] 6̣ ≯6̣ 7̣ [1] 2 ≯2 3 4 5
乌夏克	B（#C）	[7̣] 1 2 ≯2 3 4 (≯4) ♯4 5 ≯5 6 (≯6) 7
巴雅特	#F	[7̣] [1] 2 ≯2 3 4 5 ≯5 6 (≯6) 7
纳瓦	C（D）	[5̣] (6̣) ≯6̣ (♭7̣) [♮7̣] 1 2 ≯2 3 4 5
斯尕	D	[2] 3 4 ≯4 ♯4 5 6 7 1̇ (≯1̇) (♯1̇) 2̇
依拉克	D	[2] 3 4 ≯4 ♯4 5 (≯5) (♯5) 6 ♭7 7 ♮7 1̇ (≯1̇) 2̇

《刀郎木卡姆》（麦盖提版）中每套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式

木卡姆名称	调首音高	乐调模式
巴希巴亚宛	#F	[2] 3 3 5 6 7 [>i] ♯i ż
乌孜哈尔巴亚宛	B	[1] [2] 3 4 [>4] 5 6 7 i
拉克巴亚宛	#F	[5] 6 7 1 2 >2 3 4 >4 5
木夏吾莱克巴亚宛	#C	[2] 3 >4 5 [6] 7 i ż
勃姆巴亚宛	B	[1] 2 3 5 6 7 i
朱拉	#C	[2] 4 (>4) [5] 6 (♮7) (♭7) i ż
丝姆巴亚宛	#C	[6] (7) (1) [>1] ♯1 2 3 >3 5 6
胡代克巴亚宛	#C	[5] (6) (>6) (♮7) 7 [1] (2) >2 (3) 4 5
都尕买特巴亚宛	#C	[3] 4 5 >5 ♯5 6 7 i (>i) ż >ż (♯ż) 3̇

《吐鲁番木卡姆》中每套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式[13]

木卡姆名称	调首音高	乐调模式
拉克		[5] 6 7 [1] 2 4 (>4) 5
且比亚特		[1] 2 3 4 5 6 (♭7) ♮7 i
木夏吾莱克		[5] [6] ♭7 ♮7 [1] 2 3 4 ♯4 5
恰尔尕		[3] 4 ♯4 5 ♯5 6 7 i >i ż (♯ż) 3̇
潘吉尕		[5] 6 7 1 ♯1 2 3 4 ♯4 5
多浪木夏吾莱克		[6] 7 1 2 3 5 6
萨巴		[5] 6 (♭7) ♮7 1 2 3 4 (♯4) 5
乌夏克		[7] 1 2 >2 [3] 4 5 >5 6 7
巴雅特		[7] [1] >2 3 4 (>4) 5 6 >6 7
纳瓦		[7] [1] >2 3 4 (>4) 5 6 >6 7
依拉克		[1] 2 3 4 5 6 (♭7) ♮7 i

上列的三张图表告诉了我们《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》在乐调方面所具有的共同点：

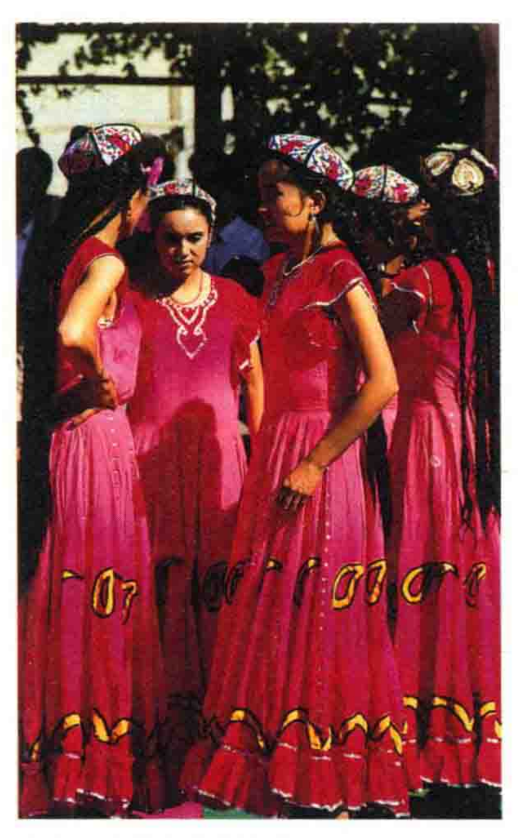
1. 在同一乐调中，不止是一个乐音而是两个甚至三个乐音都可以作为乐曲的结束音，我们将此称为“多结音现象”。这两个或三个在同一个乐调中可以作为乐曲结音的乐音之间既可以是四度或五度的关系，也可以是大三度、大小二度的关系。个中的规律尚待进一步探研。

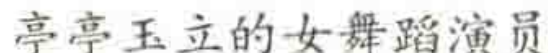
2. 上、下游移音大量存在，并对乐调的风格具有重要的影响。也就是说，构成维吾尔木卡姆乐调的绝对不是只包含固定音级的音阶，而是既包括若干个固定的音级，又包括若干个游移的音过程的音列。这又从一个侧面表现出东方音乐对于曲线美的执意追求，诚如我国明代著名律学家朱载堉所言：“数乃死物，一定而不易，音乃活法，圆转而无穷。”⑭

3. 在乐调中的某一个或几个音级上，可能因为几种不同乐律的并存或旋律进行的原因同时存在几个不同的乐音，我们将此称为一级多音现象。不是因为乐律不同或乐调变化，而是因为旋律进行的原因在一个或几个音级上存在几个不同的乐音，又可以使我们见到华夏民族古而有之的八音之乐、九音之乐的遗存。因为多种乐律的并存特别是四分中立音律的运用而出现的较多数量的半升、半降音，我们将其称为“四分音现象”。

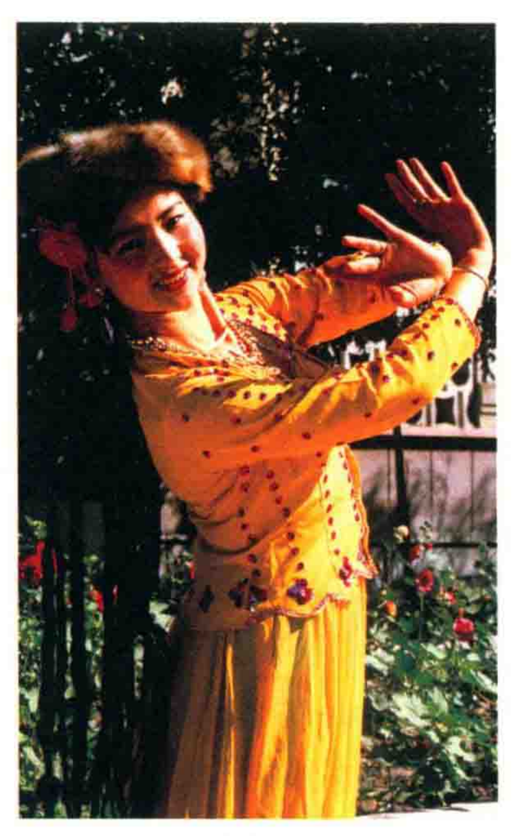
上述多结音现象、游移音现象、一级多音现象和四分音现象，是影响维吾尔木卡姆曲调风格的几大重要因素。

上列三张图表还告诉我们，这三种木卡姆中的《拉克（巴亚宛）木卡姆》、《木夏吾莱克（巴亚宛）木卡姆》，《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》中的《纳瓦卡姆》和《刀郎木卡姆》中的《胡代克巴亚宛木卡姆》，《恰哈尔尕木卡姆》和《都尕买特巴亚宛木卡姆》，《十二木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》中的《潘吉尕木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《巴雅特木卡姆》，《十二木卡姆》中的《西尕木卡姆》和《刀郎木卡姆》中的《巴希巴亚宛木卡姆》，《十二木卡姆》中的《乌孜哈勒木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》中的《多郎木夏吾莱克木卡姆》，《艾介姆木卡姆》和《萨巴木卡姆》，在纵向的乐调模式方面





亭亭玉立的女舞蹈演员



女舞蹈演员温馨的笑容

有着不少相近之处。这和这三种木卡姆在横向的结构、板式模式方面所具有的相同或相近一起，为我们提供了它们之间可能具有某种程度亲缘关系的信息。

当然，我们说这三种木卡姆的每套木卡姆之中可以见到主乐调模式的贯穿，并不否认在这些木卡姆之中还可以见到乐调的变化，具体的变化方式我们将在后文叙述。此外，在每一套不同的木卡姆中，乐调模式的贯穿程度也大不相同。例如，在《十二木卡姆》中的《且比巴亚特木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》和《纳瓦木卡姆》，主要乐调模式一直贯穿在琼乃额曼、达斯坦和麦西热甫这三大部分的始终，而在另一些木卡姆中，乐调模式主要贯穿于第一大部分——琼乃额曼部分，而在后面的两大部分中多见乐调的变化。但是，整套木卡姆最后的尾唱都要回到主乐调上来以求得结束的完满。

人们以往所接触的各种音乐大都以乐音1、2、5、6作为乐曲结



“花季”

束音，而在维吾尔木卡姆中，以乐音3、7作为结束音的乐曲也比较多地存在，但不同种类的维吾尔木卡姆的结束音却很不相同。根据笔者的初步统计，《十二木卡姆》中有3套主要以乐音5作结束音，2套主要以乐音7为结束音，2套主要以乐音2为结束音，2套主要以乐音6为结束音，2套主要以乐音1为结束音，1套主要以乐音3为结束音，6个乐音几乎平分秋色地共同担负着《十二木卡姆》中的结束音任务。9套《刀郎木卡姆》共含45首乐曲，其中13首乐曲以乐音5为结束音，占全部乐曲的28.9%；有10首乐曲以乐音≯1作为结束音，占全部乐曲的22.2%；有7首乐曲以乐音1为结束音，占全部乐曲的15.6%；有6首乐曲以乐音2为结束音，占全部乐曲的13.3%；有5首乐曲以乐音3为结束音，占全部乐曲的11.1%；以乐音≯4、6、#1为结束音及游动结束音者各1首，各占全部乐曲的2.2%。经过整理的11套《吐鲁番木卡姆》，有5套主要以乐音5为

结束音，占全部乐曲的45.5%；3套主要以乐音1为结束音，占全部乐曲的27.3%；主要以乐音3、6、7为结束音的各一套，各占全部乐曲的9.1%。《哈密木卡姆》中最常见的乐曲结束音为5，计106首，占全部乐曲的41.1%；其次为1，计77首，占全部乐曲的29.8%；再次为2和6，分别为38首和32首，分别占全部乐曲的14.7%和12.4%；以乐音3和7为结束音的只有几首，少如凤毛麟角。除了《刀郎木卡姆》中见到的以中七度音或中三度音作为乐曲结束音之外，在《十二木卡姆》的《木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦》中，又出现了以游移的“#4”作为乐曲结束音的特殊例子。

（谱例三）《木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦》第一乐段

1＝F（G） 3/4

0· 1 ‖: 1 - 1 | 1 - 1 | 2· 3 2· 3 2 1 | 1 0 2 |

3 2· 6 5 | 3 2 3 2· 1 | 1 7 7 6 | [1. 6 - - |

（3· 3 3 3 3 1 | 2· 3 1 3 2 | 1 7 7 6 | 6 0）0· 1 :‖

[2. 6 - 1 | 1· 7 1 5 ‖: 6· 1 6 6 | 1· 7 1 2 |

3 2 2 | 1· 2 1 7 6 | 1· 7 6 5 7 6· 6 |

5· 6 5 6 #4 | [1. #4 0 2 | 5 - 5 :‖ [2. #4 0 0 |

（6· 6 5 6 5 #4 | 5 - 5 | 6· 6 5 6 5 #4 | #4 0 0）‖

（谱例四）《十二木卡姆》中的五声旋律片断

1＝F（G）$\frac{2}{4}$

（《拉克木卡姆·第三麦西热甫》片断）

3333 | 3333 | 22123 | 2 - | 1162 | 1. 6 | 1216 | 5 - ‖

1＝D $\frac{5}{4}$

（《且比亚特木卡姆·努斯禾迈尔乎里》片断）

561 23 21 | 56561 23 21 | 56561 23 21 | 162 1 - 1.5 :‖

（谱例五）《十二木卡姆》中的八声、九声乐调乐曲

1＝♭B（C）$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$

♩＝60

（《木夏吾莱克木卡姆·努斯禾》片断）

5 2 | 2 5 #4. 5 6 0 0 6 i 6 2 i 7 i 6 7 5 6 ♮4 5 4 3 2 |

2 3 4 6 5 i 6 6 5 4 3 3. 2 2（3 4 5 6 2）|

0 5 #4. 5 6 7 i 2 2 2. #4 2. i 7 i 6 7 5 6 ♮4 5 4 3 2 |

2 3 4 6 5 i 6 6 5 4 3 3. 2 2（3 4 5 6 2）‖

1＝D $\frac{2}{4}$

♩＝66

（《潘吉尕木卡姆·第二其克赛勒克》片断）

0 7 i 2 2 | 3. 2 i 2 | ♭7 i. 7 7 7 | 6. 5 5 0 |

0 7 i 2 2 | 3. 2 i 2 | 2 3 i i 5 | 5 i i 2 3 4. 5 |

3.4 2 i 3 | 2.♭3 i ♭7 2 | i. 2 ♭7.6 7 i | ♭7.i 7 6 6 | 6

这段乐曲实际上已转入1=G调，简谱就成为：4、#4、♭7、♮7并存的九声乐调。

1=G 2/4
♩=66

0 #45 6 6 | 7. 6 5 6 | 4 5. 4 4 4 | 3. 2 2 0 |

0 #45 6 6 | 7. 6 5 6 | 6 7 5 5 2 | 2 5 5 6 7 i.2 |

7. i 6 5 7 | 6. ♭7 5 4 6 | 5.6 4.3 4 5 | 4.5 4 3 3 | 3

在4种维吾尔木卡姆中，既可以见到以1、2、3、5、6这5个乐音构成的五声乐调，以1、2、3、4、5、6或1、2、3、5、6、7这6个乐音构成的六声乐调和以1、2、3、4、5、6、7这7个乐音构成的七声乐调，还可以见到由1、2、3、4、#4、5、6、7或1、2、3、4、5、6、♭7、♮7这8个乐音构成的八声乐调，由1、2、3、4、#4、5、6、♭7、♮7这9个乐音构成的九声乐调。如果要作比较的话，《哈密木卡姆》中五声乐调的乐曲较多，大约有62首，占乐曲总数的24%；六声乐调的乐曲117首，占乐曲总数的45.4%；七声乐调的乐曲79首，只占乐曲总数的30%。麦盖提县版《刀郎木卡姆》的45首乐曲中，五声乐调（如61235）及特殊五声乐调如[6123（3）5]的乐曲10首，占乐曲总数的22.2%；六声乐调（如123567，2456♭7i）及特殊六声调式[如567i（♭i）（#i）23]的乐曲16首，占乐曲总数的35.6%；七声及七声以上乐调的乐曲19首，占乐曲总数的42.2%。在《十二木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》之中，七声乐调见得最多，但也可以见到五声、六声乐调的旋律片断及八声、九声的乐调。

因人们对四分中立音和游移音接触得比较少，而这些音的存在对维吾尔木卡姆音乐的独特风格又起着至关重要的作用，所以

想就这两个问题再多说几句。

在不同的乐调中，四分中立音和游移音常常出现在不同的位置。请看下表：

维吾尔木卡姆音乐各乐调中的四分音、游移音分布

调首音 \ 音阶	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
1		(𝄲)	⌇		⌇ (𝄲)	⌇	⌇
2		⌇	𝄲			⌇	𝄲
3			(〰) 𝄲				𝄲
5		〰 𝄲	𝄳		〰 𝄲	(⌇)	
6		⌇	𝄲		⌇	(𝄲)	(𝄲)
7			〰 𝄲			〰 𝄲	(〰) 𝄲

(表中外加括号者，表示较少出现或可能出现)

上表说明：

1．在维吾尔木卡姆音乐中，Ⅲ级音上出现的半升音和游移音最多。其规律是：与调首原为大三度的Ⅲ级音往往半降或向下游移，与调首音原为小三度的Ⅲ级音往往半升，有的同时作游移，表现出大、小三度音向中三度的靠拢倾向。

2．与调首音原为大六度、大七度的Ⅵ级音、Ⅶ级音往往向下游移，原为小六度、小七度的Ⅵ级音、Ⅶ级音往往半升，有的同时游移，同样表现出大、小六度和七度音向中六度、中七度靠拢的倾向。

3．在以5和1为调首的乐调中，Ⅱ级音和Ⅴ级音可能半升，同时游移；在以6为调首的乐曲中，Ⅱ级音和Ⅴ级音可能向下游移。

4．无论在何种乐调中，向下游移的乐音的首调唱名多为3、7、6。

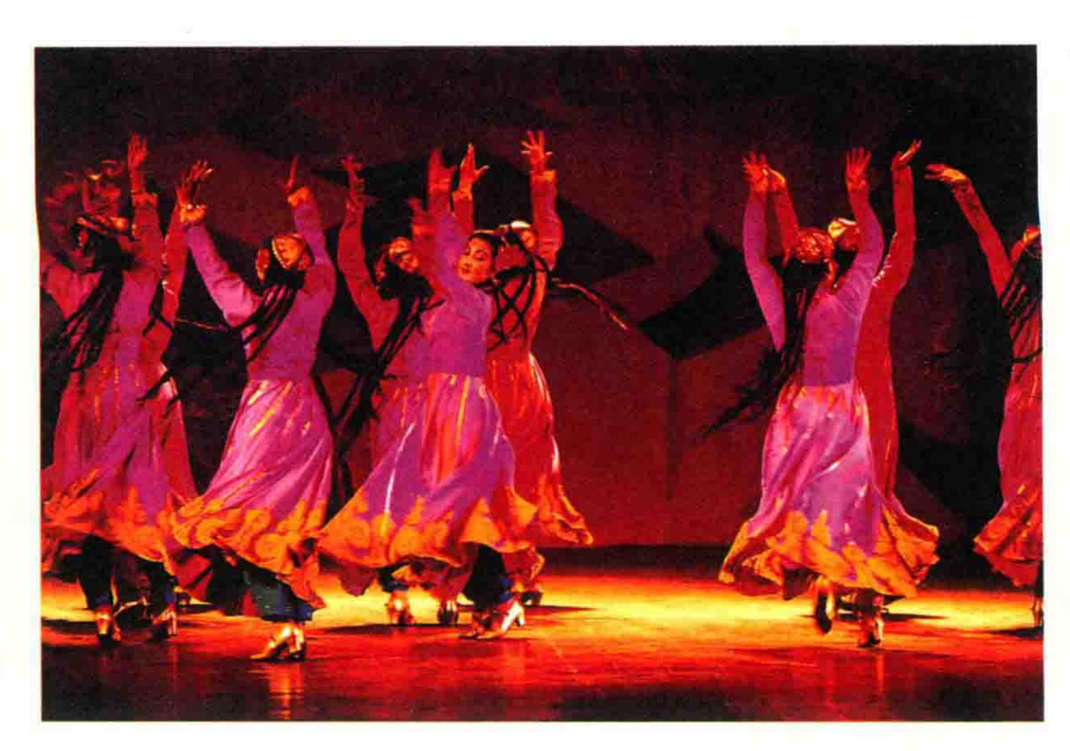
5．无论在何种乐调中，半升的乐音的首调唱名多为5、2、6，半降的乐音的首调唱名多为7。

以往，我们在研究乐曲的调式时比较多地注意结束音或调首音（调中心音）。实际上，在音乐实践中结束音或调首音相同者，却还可因为其音列构成的不同及各乐音功能（运动趋势）的不同，而形成多种不同的调式。如，同样以5为调首，在维吾尔木卡姆音乐中可以见到下列多种不同的调式变体：



调首音相同、调式不同的现象在我国各地区、各乐种中应该说是比较常见的，如秦腔音乐中的欢音调和苦音调，潮乐中的轻三六调、重三六调和活五调。在这些古老的乐种中，民间艺人们对不同的乐调一直沿用着世代相承的贴切称谓。但对于维吾尔木卡姆乃至整个维吾尔传统音乐中特殊调式的称谓问题至今尚未得到解决，有待民族音乐家继续共同努力。

乐调变化的手法在维吾尔木卡姆音乐中经常可见。就变换形



搬上舞台的民间舞蹈



美丽的舞姿

式而言，有交替（相当于离调，即由原调进入新调，再回到原调结束乐曲），转换（相当于转调，即由原调进入新调，并在新调结束乐曲），叠置（即在相距八度的两个不同音区由两个不同的曲调叠成旋律）三类；就变换手法而言，有同结音调变化（前后乐调的结

（谱例六）《十二木卡姆》中刀郎风格的曲调

1＝♭B（C） 2/4

♩＝66

0 i 2 2 | 0 i 2 2 | 0 i 2 3 | i 3 2 i 6 0 |（后略）

——《木夏吾莱克·第二克其克赛勒凯迈尔乎里》片断

1＝A 6½/4

♩＝54

0 5. 5 5 7 7. 7 7. 6 7. 7 1 0 1 7. 1 2 |

2 2 5. 5 5 3 4 2 2. 2 1 3. 7 7 1 4 2 1 7 ‖

——《潘吉尕木卡姆·第二奴斯赫》片断[15]

（谱例七）《木夏吾莱克·第二达斯坦迈尔乎里》片断

1＝F（G） 7/8（3+4/8）

♩. ♩＝66

5 ♯4 5 6 | 5 ♯4 5 6 | 5 ♯4 5 6 |

5 ♯4 2 0 |（中略）| 6 5 ♯4 - |

♯4 2 1 - | 1 2 ♯4 4 4 2 | ♯4 5 6 - |

1＝♭B（C） 前6＝后3

‖: 6 6 7 i i i i | 7 6 6 - :‖: 3. 4 6 6 |

♯5. 4 6 6 | ♯5. 4 6 6. 7 | ♯5 4 3 0 :‖

1＝F（G） 前3＝后6

‖: 6 5 ♯4 5 4 6 | 5 ♯4 2 - :‖（后略）

束音绝对音高位置不变，乐调音列结构发生变化，相近于同主音或同名调变化），同音列调变化（前后乐调音列结构不变，结束音的位置发生变化，相近于同调性调式变化或同宫音调式变化），同调移位（前后旋律相同，音区位置有所变化）等多种，其中又以第一种最为常用。限于篇幅，恕不举例。

在《十二木卡姆》中，还可以看到因为受其他种类维吾尔木卡姆甚至是其他民族传统音乐文化的影响而使乐调更为丰富的段落。如在《木夏吾莱克》和《潘吉尕》等木卡姆中，都能见到具有典型《刀郎木卡姆》风格的曲调（见谱例六）。

而在《木夏吾莱克木卡姆》第一、二达斯坦的迈尔乎里中，又出现了明显地具有塔吉克族传统音乐风格的曲调（见谱例七）。

维吾尔木卡姆的乐调丰富多彩，变化万端，本节文字粗浅的介绍和所举的例子难免挂一漏万。总的来说，对于维吾尔木卡姆乐调的初步研究，使我们更加明确地看到了这个巨大的音乐活体所具有的多元一体的混成性特点。这正是东亚、西亚、中亚、南亚等地区音乐文化撞击、交融、荟萃的结果，也可视作丝绸之路枢纽地段这一地理优势给维吾尔族音乐文化带来的惠泽。

第三节　丰富、独特的节拍和节奏

在各种维吾尔木卡姆中，既存在$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{8}$等常规节拍，也存在$\frac{5}{8}$（$\frac{2+3}{8}$、$\frac{3+2}{8}$）、$\frac{6}{8}$（$\frac{3+3}{8}$）、$\frac{7}{8}$（$\frac{3+4}{8}$）、$\frac{9}{8}$（$\frac{3+6}{8}$）、$\frac{5}{4}$（$\frac{2+3}{4}$、$\frac{3+2}{4}$）等复合节拍，$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$等混合节拍和$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$（$\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}$）、$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$等增盈节拍，除常规节拍外，其余的几种节拍人们都较为陌生。

复合节拍是由两种或两种以上较为简单的节拍复合而成的节拍；混合节拍是两种或两种以上常规节拍有规则地轮流出现的节



乐曲的板式由鼓手击出



生活中怎能没有音乐

拍；而增盈节拍指的是在整数拍子的基础上，每小节内增盈半拍或四分之一拍所形成的非整数节拍。

增盈节拍在维吾尔族民歌中就有所存在，《十二木卡姆》中则有两种乐曲沿用增盈节拍：一种为存在于《拉克木卡姆》、《木夏吾

莱克木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《纳瓦木卡姆》和《西尕木卡姆》中的台都尔奴斯赫，其拍号为$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$，表示在该乐曲中以四分音符为一拍，每一节六又二分之一拍（六拍半）（见谱例八）。

（谱例八）《潘吉尕木卡姆·第二奴斯赫》片断[16]

1＝D $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ ($\frac{2\frac{1}{2}+4}{4}$)

♩＝54

0 7. 1　2　2. 1　1. 7 1. 3　2　0 4 3. 4　5 |

（大大冬大　大大　冬　冬.　大　大.大　大大大大　冬）

6 6 i 6. 4　5　6 4　5 4　3　2. 3　1.(6　5 4 3 2　1）:‖

另一种是存在于《乌夏克木卡姆》中的佩希热维，其拍号为$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$，表示在该乐曲中，以四分音符为一拍，每小节二又二分之一拍（二拍半）（见谱例九）。

（谱例九）《乌夏克木卡姆·佩希热维》片断

1＝C $\frac{2\frac{1}{2}}{4}$

♩＝66

3 ‖: 7 6 5.65 3 4 | 5.4 3 0 7 | 7.6 5.65 3 4 | 1. 5.4 3 0 3 :‖ 2. 5.4 3

（0大 ‖: 冬大 冬　0大 | 冬大 冬 0大 | 冬大 冬　0大 | 冬大 冬 0大 :‖ 冬大 冬）

无独有偶，在《吐鲁番木卡姆》中，除有一种亚郎且克特的节拍和《十二木卡姆》中的台都尔奴斯赫相同外，在以鼓吹乐的形式演奏各套木卡姆的朱拉（吐鲁番方言发音为“朱鲁”）部分时，节拍也需被增盈成$\frac{4\frac{1}{2}}{4}$+4（或记作$\frac{4\frac{1}{4}}{4}$）（见谱例十）。

（谱例十）

诵唱的朱拉：　4/4　冬.大 大大 大大 | 冬 冬 大 0 ‖

鼓吹的朱拉　4½/4+4/4　冬 大 大 冬 大 | 冬 大 大 0 ‖
或记成：

诵唱的朱拉：　4/4　冬.大大大 大大大 冬冬 大 ‖

鼓吹的朱拉：　4½/4　冬.大 大 冬 大 冬冬大 大 冬 ‖

1＝A　4½/4+4/4　（吐）《乌夏克木卡姆·朱拉》（鼓吹乐）片断
托乎提、乌修尔演奏

0 2 3 2 3. 4 5 6. | 0 6 6 7 6 6. 5 |
(冬 大 大 冬 大 大. 大 | 冬. 大 冬 大 大 大大 冬大 |

0 5 i 7 7 6. 7 5 | 6 4 3. 4 5 6 5 |
冬 大 大 冬 大 大 大大 | 冬 大 大 大 冬 大 |

0 2 i 7 7 6. 7 5 | 6 4 3 2 3 3 - ‖
大 大大 大 大 冬 大 大 大大 | 冬 大 大 大 冬 大)

在维吾尔木卡姆音乐中，节拍相同者其中内蕴的节奏型不一定相同。这些节奏型可以是一小节，也可以是两小节甚至更多的小节，节奏型中的轻重位和节拍固有的轻重位经常不同，它有变化地贯穿于一首乐曲的始终，决定着乐曲的性格，制约着旋律和舞蹈者的步法。

节拍和节奏型相结合，就形成了我们所谓的板式，《十二木卡姆》、《刀郎木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》中的主要乐调和主要旋律



沉醉于演奏中的鼓手与热瓦甫手

正是以节拍、节奏即板式的变化发展成为大型套曲的。所有的木卡姆艺人刚刚步入这个领域时，第一件要做的事便是拿起手鼓跟着师傅击打，以便在心底牢牢记下每段乐曲的板式，等它在心中稳固地扎下了根，才能操起别的乐器跟着学习拉、唱。在三种维吾尔木卡姆各不同乐曲中所存在的板式在本章第一节的图表中已经有过介绍，不再赘述。

纵向的乐调、主题旋律和横向的结构、板式共同构成了包括时间和空间这两个方面的维吾尔木卡姆模式。《十二木卡姆》、《刀郎木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》中每一首乐曲的名称都清晰地显示出了本乐曲内蕴的纵、横即空间、时间这两方面的模式。如《拉克木卡姆·太艾则》这首乐曲名称，它的前半部分表示这是《拉克木卡姆》中的一首乐曲，贯穿有该木卡姆的主乐调和主题旋律；后半部分表示这是一段太艾则，是本部木卡姆琼乃额曼部分的第二首乐曲，沿用着太艾则板式即$\frac{3}{4}$的节拍和大·大 大大 冬|大大大 冬大 冬‖的节奏型。这种前半部分表示乐调、后半部分表示板式的命名原则和我国汉

民族板式变化体戏曲曲牌的命名原则完全一致。如京剧中的西皮原板：西皮表示乐调，原板表示板式。这种一致性的缘由尚待我们作进一步的查考。

《哈密木卡姆》属只曲连缀体组曲，其中纵的乐调模式、主题旋律模式和横的结构模式、节拍节奏模式都不清晰、不严格，也不存在固定的板式变化序列。但其中的乐曲也沿用多种节拍和节奏型，如：

$\frac{2}{4}\frac{4}{4}$节拍： 冬 冬大 ‖

冬.大 冬 ‖

冬 大大 冬大 ‖

冬 大大 | 冬 大 ‖

冬 冬 大 | 冬 大 ‖

冬.大 冬大 | 冬冬 大 ‖

冬.大 冬大 | 冬大大 冬 大 ‖

冬大 大大 | 冬大 大 ‖

冬大大 冬 大 | 大 冬 冬 ‖

冬.大 冬 大 | 冬 冬 大 冬 大 ‖

冬 大大 冬 大 | 冬 冬 大 大 ‖

冬 大大 冬大 大 | 冬大 大大 冬大 大 ‖

$\frac{3}{8}$节拍： 冬 大 大 | 冬 大 0 ‖

$\frac{5}{8}$节拍： 冬大大 冬大 ‖

冬大大 冬 ‖

大0 大冬0 ‖

冬. 大大 大 | 冬大大大 大 ‖

大0 大冬0 | 冬 0大0大 ‖

$\frac{7}{8}$节拍： 冬 大大 大 ‖

冬. 大 大 ‖

冬 大冬 大 ‖

通过比较，我们可以看到《哈密木卡姆》所沿用的$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$节奏型中有不少与《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《刀郎木卡姆》中的朱拉、赛乃姆、赛勒克板式相近，$\frac{5}{8}$节拍节奏型中又有一些和《十二木卡姆》中穹赛勒克板式、《刀郎木卡姆》中的色利尔玛板式



酣舞于沙海之中



铃鼓与手鼓的重奏

相近。

《十二木卡姆》在节拍、节奏方面的另一个重要特点便是在$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$）、$\frac{7}{8}$（$\frac{3+4}{8}$）、$\frac{9}{8}$（$\frac{3+6}{8}$）节拍，尤其是后两者之中大量存在的三拍二连音和四连音。这三种节拍中的第一个小单位都是三拍，在它的后面复合一个二拍便成了$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$）拍，复合两个两拍便成了$\frac{7}{8}$（$\frac{3+2+2}{8}$即$\frac{3+4}{8}$）拍，复合三个两拍便成为了$\frac{9}{8}$（$\frac{3+2+2+2}{8}$即$\frac{3+6}{8}$）拍。所以，在指挥这种节拍时，先要打一个$\frac{3}{8}$的图式，再打若干个$\frac{2}{8}$的图式。

值得注意的是，在这些复合节拍的每一小节当中，第一个三拍的小单位内经常出现两个或四个时值相同的乐音或者是它们的变体。这样一来，$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$）节拍乐曲的第一个小节就成了时值不同的两个均分双音的组合：

$$\frac{5}{8}\left(\frac{3+2}{8}\right)\ \overbrace{X\quad X}^{2}\quad \underline{X\ X}\ \|$$

前两个等长的音共占三拍的时值，后两个等长的音共占两拍的时值。如（见谱例十一）。

（谱例十一）《潘吉尕木卡姆·穹赛勒克》第一乐段

1＝D $\frac{5}{8}(\frac{3+2}{8})$

♩. ♩ ＝42

0 6 6 6 6 2̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 6 5 | 5 5 5 5 5 6 |

6 5 (6 5 4 2) :‖: 6 5 1̇ 1̇ 1̇ 6 | 6 5 6 4 5 2 |

2 4 3 3 1 2 |1. 2 1 (2 1 2 3 4) :‖2. 2 1 － ‖

$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$节拍乐曲中每一小节就成了时值不同的两个均分的二分音或四分音的组合：

$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$ X X X X ‖ 或 X X X X X X X X ‖

前两个（四个）等长的音共占三拍时值，后两个（四个）等长

（谱例十二）《乌夏克木卡姆·耶李姆沙给》第一乐段

1＝C $\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$

♩. 𝅗𝅥 ＝36

3 3 3 2 ‖: 3.. 4 5 5 | 4 3. 3 3 2 5 |

（大 大 大 大 | 冬. 大 大 | 冬. 大大 大大）

4 3. 3 3 － |1. 3. 3 3 3 2 :‖2. 3. 3 2 5 |

4 3 3 2 5 | 4 3 3 4 3 2 | 1 2. 2 3 － | 3.

《纳瓦木卡姆·第二达斯坦》第一乐段第一乐句

1＝F(G) $\frac{7}{8}$($\frac{3+4}{8}$)

♩.𝅗𝅥＝36

0 7 1 2 2 1 ‖: 2. 3 4 5. 7 | 5. 3 4 3 3 2 | 1 3 7 7 – ‖

（冬. 冬 大大 | 冬. 冬 大 ）

《拉克木卡姆·第二麦西热甫》第一乐段第一乐句

1＝F(G) $\frac{7}{8}$($\frac{3+4}{8}$)

♩.𝅗𝅥＝40

0 0 1 1 7 | 6 2. 1 1 1 | 1 0 7 1 2 1 | 7. 6 5 – :‖

(冬 冬 冬 大 | 冬. 大 大 | 冬. 冬 大 | 冬. 冬 大)

的音共占四拍时值。如：

$\frac{9}{8}$($\frac{3+6}{8}$)节拍乐曲中每一小节就成了时值不同的两个（四个）均分音和三个（六个）均分音的组合：

$\frac{9}{8}$($\frac{3+6}{8}$) X X X X X ‖ 或 X X X X X X X X ‖

前两个（四个）等长的音共占三拍时值，后三个（六个）等长

（谱例十三）《乌夏克木卡姆·第三达斯坦》第一乐段第一乐句

1＝C(D) $\frac{9}{8}$($\frac{3+6}{8}$)

♩.♩＝24

3 3 5 4 3 3 2 | 2 3 1 3 7 7 – | 3 3 5 4 3 3 2 |

2 1 3 7 7 – |(3 3 5 4 3 4 3 2 | 2 1 3 7 7 – :‖

的音共占六拍时值。

这种三拍的二连音、四连音，其实在所有的音乐基本理论教材中都被提及过，把单数拍子的时值均分成双数是它的实质，只是因为应用得太少而不被人们所熟悉。⑰

《十二木卡姆》中的$\frac{6}{8}$节拍可以由两个$\frac{3}{8}$复合而成（见谱例十四、十五）。

（谱例十四）《乌夏克木卡姆·太依克特》选段

1＝C(D) $\frac{6}{8}$

♩＝60

0 3 ‖: 3· 5 4 3 2· 2 | 3 2 1 7 5 | 7 1 3· 5 4 3 | 3 2 2 7 1 1 3 :‖

（冬 | 冬· 大大 大· 大 冬）

也可以由三个$\frac{2}{8}$复合而来：

（谱例十五）《且比亚特木卡姆·太依克特》选段

1＝D $\frac{6}{8}$

♩.＝62

0 ‖: 3 2 3 4 5 4 | 3· 3 6 5 4 | 3· 3 2 3 4 6 3 | 3 － － :‖

（冬 | 冬· 大冬 大 0 冬）

在乌兹别克、阿塞拜疆等中亚传统音乐中，也经常可以看到$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$和$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$式的不同的$\frac{6}{8}$节拍，甚至在同一首乐曲中，出现两个三拍和三个二拍的交替、叠置。典型者如阿塞拜疆歌剧《货郎与小姐》序曲的总谱中，有的声部以$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$构成$\frac{6}{8}$，也有以$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$构成$\frac{6}{8}$，增加了乐曲在节奏方面的丰富性。其实，我国最具代表意义的戏曲曲种京剧中也有类似的情况，那就是开始武打时常用的锣鼓点马腿：



维吾尔青年女演员

小堂鼓 $\frac{6}{8}$（$\frac{2+2+2}{8}$） X X X X X X ‖

大　锣 $\frac{6}{8}$（$\frac{2+2+2}{8}$） X – – ‖

小　钹 $\frac{6}{8}$（$\frac{3+3}{8}$） X· X· ‖

小　锣 $\frac{6}{8}$（$\frac{3+3}{8}$） X X X X ‖

也许，这些不同音乐文化中共有的节奏特点正是丝绸之路音乐文化的遗存。

手鼓鼓点与旋律形成对位的情况在《十二木卡姆》中也时可见到，谱例十六中手鼓击出了三拍一小节的节奏型，旋律中的实际节奏却是二拍一个单位。

（谱例十六）《且比亚特木卡姆·太艾则迈尔乎里》片段

旋律 $\frac{2}{4}$ 5 i 7 i 6 7 5 6 | 5 i 7 i 6 7 5 6 | 5 i 7 i 6 7 5 6 |

手鼓 $\frac{3}{4}$ 大· 大 大 大 冬 | 冬 0 大 冬 |

旋律 $\frac{2}{4}$ 5 2 i 7 | i 7 6 5 | 4 5 6 7 i | $\frac{3}{4}$ 5 5 5 5 5 ‖

手鼓 $\frac{3}{4}$ 大· 大 大 大 冬 | 冬 0 大 冬 | 大· 大 大 大 冬 ‖

维吾尔木卡姆的旋律节奏多变。一般来说，歌乐（尤其是其中的叙咏歌曲）的旋律节奏偏松，器乐、舞乐的旋律节奏偏紧，在《十二木卡姆》的散序即木凯迪满部分，旋律节奏疏密相间，时而连珠炮似的喷出一连串唱词，时而大段拖腔、甩腔使感情得到淋漓尽致地宣泄，从而表现出歌曲既叙又咏的特点（见谱例十七）。

（谱例十七）《木夏吾莱克木卡姆·散序》第Ⅰ、Ⅱ乐句

1＝♭B（C）

♩＝60

廿 0 6 2 1. 1 1 1 1 7 7 6 6 － － |

7 1. 1 2 3 2. 5 3 － － ♯4. 2 3 － |

0 3 3 ♯4 3. 4 2 5. 4. 3 3 － － － |

（1 2 3 2 4 3 3 － － －）| 0 1 3 3 3 ♯4 5

6 6 6 6. 5 7 6 － 6. 7 6. 7 6. 7 5. 6 3 5 ♯4 5 6. |

0 3 3 ♯4 3.4 2 5. 4 4. 3 3 3. 3 － |（后略）

维吾尔木卡姆音乐在旋律节奏方面的另一个特点是旋律经常不在节奏重位而在节奏轻位上开始，这是与维吾尔族语言的特点相关联的。

维吾尔语属黏着语，不像汉语那样有“平、上、去、入”的四声声调变化，因此其音乐旋律主要按照语言的节奏变化行腔。而在黏着型语言中，每个多音节词汇或意群的重音都落在最后一个音节上。如在维吾尔语中，“好”的发音为亚黑西（黑为后缀附音），这个双音节词汇的重音落在“西”上；“好吗”的发音为亚黑西吗，

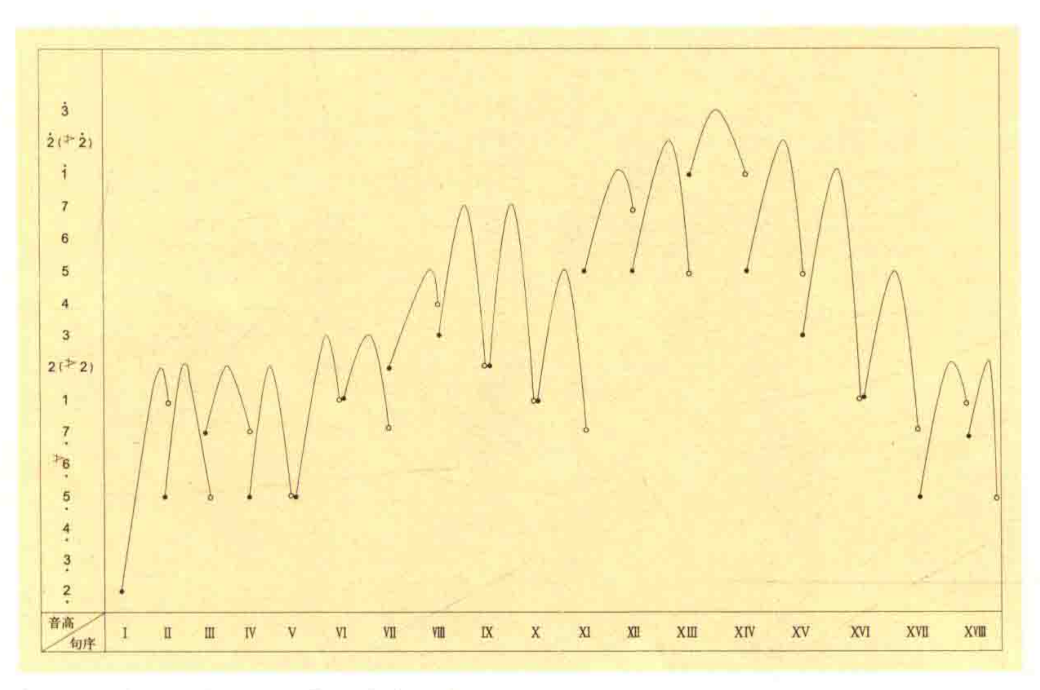
这个三音节词汇的重音又落到了“吗”上；“你好吗”的发音为“亚黑西吗赛斯”，这个四音节意群的重音又落到了赛斯上。为了适应语言的这个特点，主要按照语言的节奏变化行腔的维吾尔传统音乐的旋律就经常要在节奏的轻位开始，以保证音乐中的轻重位与语言的轻重位相吻合，唱起来琅琅上口，听起来词语清晰。在木卡姆的各首乐曲中，后拍起、后半拍起、后四分之一拍起及切分音出现得均非常频繁，其缘由就在于此。



维吾尔青年女演员

第四节　旋律特征及其变化发展手法

各种不同的维吾尔木卡姆的旋律有着既相同又不同的特征。《十二木卡姆》的旋律典雅、华丽，音域宽广，起伏婉转，常呈多层次先扬后抑的抛物线形。每一部木卡姆的音域都在一个半八度到两个八度之间，旋律大都从低音区或中音区开始，一层层地往中音区、高音区发展，一般在整个乐曲的四分之三处达到高潮，再遵循抛物线的轨迹回到中音区、低音区结束。下面我们用一个形象的图式来表达《纳瓦木卡姆·散序》的旋律线，以证明上述的观点（见下图）。



《纳瓦木卡姆·本凯迪满》旋律线示意

图中用黑点表示乐句的起始音，白圈表示乐句的结束音。因篇幅所限，旋律线内部的进行表示得过于简略，其中的一波三折无法得以体现。

《十二木卡姆》的旋律以级进为主，也能见到四度以上的跳进，各种不同音程的跳进给旋律带来了动力和生气。常见的跳进有纯四度上、下跳，纯五度上跳，小六度上跳，小七度上跳；也能见到大六度上跳、调首音之间的八度上跳及九度上跳。乐句间的上跳甚至最宽可达十三度之多。这样大幅度的跳进当然会给观众的听觉以震撼。

《十二木卡姆》中所存在的纵的乐调模式对旋律有着重大的影响。

首先，四分中立音的大量存在为《十二木卡姆》的旋律带来了许多特殊的音程关系和风格色彩。四分音窄二度（如3→♭4、♭2→3、6̣→ᵈ7̣等），四分音宽二度（如1→♭2、♭5→4等），四分音窄三度（如♭6̣→1、4→♭2等），中立三度（如3→♭5、♭4→2、7→♭5等），四分音宽四度（如6̣→♭2等），四分音宽五度（如5̣→♭2等），中立六度（如7̣→♭5等），中立七度（如2→♭1̇等）均



女乐手

能在《十二木卡姆》的旋律中见到。其中，又以四分音宽二度、中立三度、四分音宽五度最为多见。

在上文所列的谱例中读者已经见到了不少上述特殊音程，为节约篇幅，仅举两个极少见到的例子（见谱例十九、二十）。

（谱例十八）十三度上跳

1 = ♭B（C）$\frac{2}{4}$

♩= 60

——《木夏吾莱克·第一克赛勒克》片断[18]

（谱例十九）四分音宽四度上跳

1 = ♭E（G）$\frac{2}{4}$

♩= 72

——《恰哈尔尕木卡姆·第一达斯坦迈尔乎里》片断

（谱例二十）中七度上跳

1 = G $\frac{2}{4}$

♩= 66

——《艾介姆木卡姆·克其克赛勒克》片断



节日里的鼓吹乐队



吹苏乃依的老人



横笛演奏



萨它尔演奏

其次，游移音对《十二木卡姆》的旋律风格也产生着重要的影响。除少数情况之外，《十二木卡姆》中的四分音大多要作上下游移。如《纳瓦木卡姆》主乐调中的𝄲$\overset{\sim}{\underset{\cdot}{6}}$、𝄲$\overset{\sim}{2}$，既半升又游移，形成了乐调的特殊色彩。维吾尔族音乐家们对四分音和游移音非常重视，无论是吹管乐器、有品位的弦乐器或无品位的弦乐器，维吾尔族演奏家们都能通过开半孔、揉指、滑指、气息控制、重压弦等手法演奏出四分音和游移音来。就是在按照十二平均律定弦的扬琴、钢琴等乐器上，他们也会用小二度倚音、小二度滚奏手法，利用人们耳朵的错觉造成四分音和游移音的效果。艺人们的这些做法体现出了他们对维吾尔族传统音乐文化特殊风格和韵味的刻意追求。在维吾尔语中，有一个发音为“曚”的词汇，它的含义非常复杂，有“韵味”的意思，也有优美的意思，还有令人感动以及偏于忧郁、悲伤的意思。维吾尔人听音乐前，会发出“有没有曚？”的

询问，维吾尔人听音乐时，也会发出“太‘曚’了！”的感叹，而这种所谓的“曚”，似乎既与以3、7为调首的特殊调式有关，也和四分音、游移音不无干系。[19]

《十二木卡姆》中乐句、乐段的落音相当复杂，请看下页所列的九套木卡姆散序中的乐句、乐段落音情况，外带括号的为乐句落音，外画单方框的为乐段落音，外画双方框的为乐曲结束音。

由此可以明显地看到维吾尔木卡姆中乐句、乐段的落音，乐曲结束音和调首音之间所存在的各种各样的复杂关系，同时，也可以看到《十二木卡姆》旋律中所存在的以几个流动的乐音作为乐句甚至乐段落音的例子。这种手法在《十二木卡姆》的其他乐曲中也较多见，它的运用使旋律更加流畅、更富动感。

《十二木卡姆》的旋律发展、变化手法前文已有所涉及，有重复、变化重复、移位、变调、变节拍节奏等多种。一首乐曲内部的同尾变头，每套木卡姆第一大部分琼乃额曼结尾部分和散序部分的合尾以及整套木卡姆结尾部分和散序部分的再次合尾，抓住了作为时间性艺术的音乐可以多次重复的特点，使得主题旋律给听众留下的印象更为深刻，这也符合东方民族乃至全人类的审美

《拉克木卡姆》 (1) [5̣] (3) [5̣] (3) [3] (5) [3] (1̇) [5] (5) [3] (3) [1] (3) [[5]]

《且比亚特木卡姆》 (1) [1] (3) [1] (3) [1] (3) [1] (3) [1] (6) [6] (6) (6) [1] (4) [3] (6) [1] (2) [[2]]

《木夏吾莱克木卡姆》 (3) [3] (6 – – ⁶75) [3] (3) [3] (6) [6] (7) [6] (3̇) [6] (1̇) [6] (7 5.7 6) [3] (5. 7 6) [2] (5. 7 6) [2] (2) [2] (6) [[2]]

《恰哈尔尕木卡姆》 (5 3 5 4) [3] (5 4) [3] (7) [5] (5) (6) [3] (1)

(3) (5 6 5 6) (5) (6) (3) [3] (5) (3) (3) [[3]]

《潘吉尕木卡姆》 (2) [1] (5) [4 3 4 3 4] (5) [4 3 4 3 4] (5) [5] (5) [5]

(7) [5] (7) [5] (5) [5] (1. 6) [4 3 4 3 4] (5) (5) [[1]]

《乌孜哈勒木卡姆》 (6) [6] (2) [6] (2) [6] (2) [2] (2) [2] (3) [6] (2) (1) [[6]]

《艾介姆木卡姆》 (7) [5] (7) [5] (3) (7) (5) [5] (3) (7) (5) [5] (5)

(3) (5) (3) [7] (5) (7) (5) (7) (5) [5] (7) (5) [[5]]

《乌夏克木卡姆》 (3) [7] (3) (3) (7) [7] (3) [3] (5 6 5 6 3) [3] (3)

(5) [5656563] (1) (1) (5) [5656563] (1 3 2 3 1) (5) [5656563]

(7) [7] (1) (5) [5656563] (1) (5656563) [3] (3) (5) [3] (7)

[6] (7) [6] (6. 7 6 7. 5) [3] (3) (7) (5) (3) (7) [[7]]

《纳瓦木卡姆》 (1) [5] (7) [5] (7) [7] (4) [2] (1) [7]

(7) [5] (7) [5] (1) [7] (7) (7) [[5]]



萨帕依为阿希克们所常用

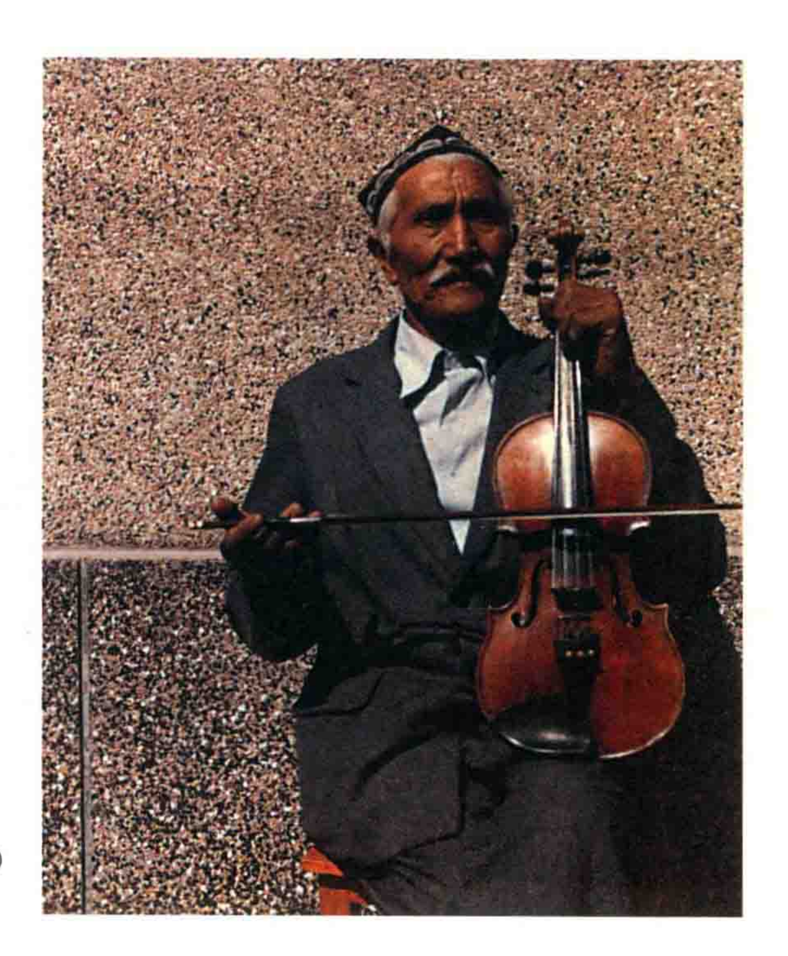
习惯：强调起承转合，希冀有一个完满的结局。

《刀郎木卡姆》旋律高亢、激昂，大都在高音区的八至九度平直地进行，其中前后乐音的连接以级进为主，也能见到四、五、六度的上行跳进。四分音在《刀郎木卡姆》旋律中较为经常地存在，而以稳定的中立三度音、中立七度音结束全曲，只有在《刀郎木卡姆》中才能见到（谱例二十一）。

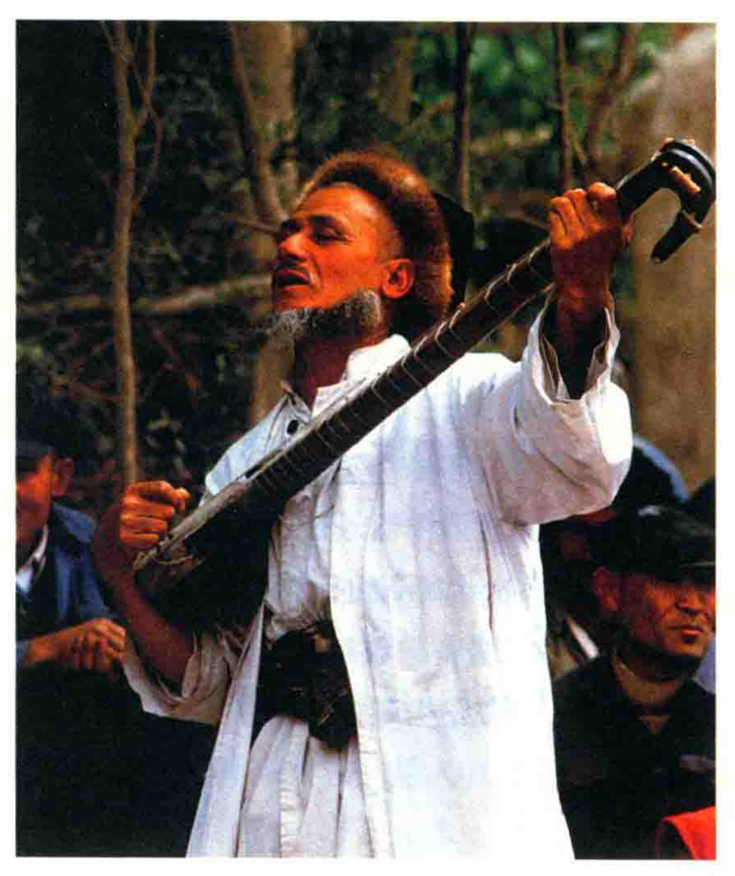
（谱例二十一）〔麦〕《巴希巴亚宛木卡姆·色利尔玛》末乐句

1＝G 5/8

1.33 1 222 | 222 2 2.3 1 | 1 1 - | 1 1 - | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 ‖



斯克里波卡（小提琴）的民间演奏法



热瓦甫演奏



刀郎热瓦甫手与鼓手

《哈密木卡姆》的旋律简单、朴实，多数乐曲的旋律只在一个八度内进行，也有的乐曲的旋律可宽达一个半八度，大音程的上下跳进在《哈密木卡姆》的旋律中也时可见到（谱例二十二）。

（谱例二十二）哈密《乌孜哈勒木卡姆》第二分章第八曲

1＝G $\frac{2}{4}$

(前略) 5·556 5553 | 31 3 2· | 5·556 5553 | 2·772 767 | 5·777 756 | 5 – ‖

《吐鲁番木卡姆》的旋律与《十二木卡姆》的旋律相同或相近的因素甚多，两者的旋法特征及发展手法也相当接近。这正说明这两种木卡姆在发生和传播两个方面都曾有过密切的关系。

第五节 表现形式和使用的主要乐器

维吾尔木卡姆的表现形式因时因地而宜，自由而又多样。

木卡姆其很少单独活动，而由二三人、四五人结成相对固定的班社共同进行表演。南部新疆维吾尔族民间演唱《十二木卡姆》最简单、最基本的组合是一名萨它尔手自拉自唱，一名鼓手击节相伴，进板之后也相和歌唱。此两者一般都是父子或师徒，有时加入一个弹奏卡龙者伴奏、帮唱。另外，也可以见到以弹布尔或都它尔为主奏乐器自弹自唱、以达普击节相伴的组合。加用巴拉满为木卡姆伴奏多见于和田地区。北部新疆演唱《十二木卡姆》的常规组合是一名弹布尔手、一名都它尔手，常由弹布尔手领奏领唱。有时加用达普或加用一把斯克里泼卡，即从俄罗斯传过来的小提琴。[20]在节日里，南部新疆和北部新疆各维吾尔聚居区也可见到以苏乃依奏旋律、纳格拉击节相伴奏《十二木卡姆》中的歌舞曲为群众自娱性舞蹈伴奏的情景。

20世纪30年代以来，随着各地半专业、专业文艺团队的兴起，演奏《十二木卡姆》的乐队规模逐渐扩大，其中包括吹管乐器乃依、巴拉满、苏乃依，弓弦乐器萨它尔、艾捷克，拨弦乐器弹布尔、都它尔、热瓦甫、卡龙，击弦乐器扬琴及打击乐器达普、纳格拉、塔希、库修克等。至于再加用弓弦乐器胡西它尔、低音艾捷克和拨弦乐器低音热瓦甫等乐器，则是20世纪五六十年代以后的事。

演唱《刀郎木卡姆》的常规组合是一名刀郎艾捷克手、一名刀郎热瓦甫手、一名卡龙手和若干名鼓手。领唱由为首的鼓手承担，散板序唱由一人领唱，众人呼喊衬词相和，进入且克脱曼后众人齐声歌唱。



乐器制作师

《吐鲁番木卡姆》有丝竹相伴歌唱和鼓吹乐这两种表现形式。丝竹相伴歌唱时所使用的乐器与《十二木卡姆》相近，萨它尔手是班社中的核心，加用弹布尔、都它尔等不同的乐器，达普更是不可或缺。鼓吹乐以苏乃依奏旋律，三对纳格拉，一只冬巴克击节相伴。三对纳格拉中发音焦烈的那一对称“头鼓”，担负着领头和加花的任务；发音居中的那对称作“中鼓”，有时击打基本节奏型，有时加花；发音偏低的那对称作“尾鼓”，以反复不变地击打基本节奏型为主，亦可加花；冬巴克只在节奏重位击出低沉的“咚”的音响，以增加气氛、强化节奏。

《哈密木卡姆》的表演者常为一名或数名哈密艾捷克手，一名或数名哈密热瓦甫手，一名或数名鼓手。与其他地区不同的是，哈密地区的鼓手多由女性担任。起始部分由一名艾捷克手或热瓦甫手担任领唱，进板以后众人齐奏齐唱。节日里以鼓吹乐演奏木卡姆为群众性自娱舞蹈伴奏的情景在哈密地区也常可见到。

维吾尔族民间的木卡姆其既是乐手，又是歌手，只唱不奏或

只奏不唱的情况在维吾尔族民间是极少见到的。放下乐器，走出唱奏的队伍，他们的舞蹈又都相当出色。正如木卡姆艺术集歌、舞、乐于一体一样，维吾尔族民间的木卡姆其也集歌者、舞者、乐师于一身，技艺高超，才华横溢。

在以口传心授、耳濡目染为主要传承方式的漫长时代，木卡姆其们还需要有相当的文学才华和超人的记忆、背诵能力。在维吾尔族的历史长河中，大多数音乐家又都是诗人，他们既能度曲，也能作诗，正是他们的聪明才智使得维吾尔木卡姆艺术发展到了令人惊叹的高度。

除《刀郎木卡姆》因篇幅相对短小而在民间常常被整部演唱之外，其余的三种维吾尔木卡姆在民间很少被完整地演奏、演唱，而主要以摘遍即撷取其中若干部分经过适当整合的形式为群众表演。篇幅长大的《十二木卡姆》尤是如此。上文已提及，传到伊犁地区的《十二木卡姆》只包括散板序唱和达斯坦、麦西热甫部分，作为各套木卡姆主干部分的琼乃额曼部分散佚。因此，在伊犁地区《十二木卡姆》的表演，往往视参加聚会的多数人的需求，或唱奏散板序唱及各套木卡姆的达斯坦供人们聆听欣赏，或唱奏散板序唱及各套木卡姆的麦西热甫供人们相邀欢舞。以《十二木卡姆》中各套木卡姆的散板序唱打头，之后接唱当地民歌或民间歌舞曲的情况在南、北疆各维吾尔族聚居区也都可以看到。《十二木卡姆》中的许多迈尔乎里作为维吾尔族民间乐器的独奏、重奏及小合奏曲，不仅在民间广泛流传，而且被搬上舞台成为本民族民间器乐的代表性曲目，这些都使我们看到了作为古典音乐的《十二木卡姆》和本民族各类民间音乐之间的血肉联系。

同样，在维吾尔族民间一些本来属于宗教礼仪的群众性聚会上，《十二木卡姆》的乐声也时有所闻。1995年，笔者曾去南部新疆最重要的麻扎——奥达木麻扎[21]作过田野调查，看到一位年轻的阿希克[22]手持热瓦甫，从《乌夏克木卡姆·散板序唱》开始自弹自唱，之后接奏维吾尔族著名民间热瓦甫曲《夏地亚娜》[23]，然后，又



维吾尔民间苏乃依，
通体由整木旋成

苇质巴拉满

苛希乃依

在鼓手、萨帕依手的相伴下唱奏《乌夏克木卡姆》麦西热甫部分的乐曲。南部新疆喀什、莎车、和田等地的阿希克们行乞时，演唱的歌曲中有一些和《十二木卡姆》中各套木卡姆的散板序唱和麦西热甫相当接近。这又说明，作为古典音乐的《十二木卡姆》和本民族宗教音乐之间也有着相互影响、相互交融的紧密联系。

表演维吾尔木卡姆时对于歌唱的音色没有特殊的要求，但木卡姆其大都吐字清晰，感情充沛，对本民族、本地区传统音乐独特的风格、韵味有着良好的把握。

各种维吾尔木卡姆在表演时都有着程度不同的即兴性。根据《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》课题的田野调查，这种即兴性主要表现在以下几个方面：

（1）即兴填唱歌词。由于民间艺人们演唱木卡姆时无文本可据，往往是领唱者脑海中闪现出哪首歌词就填唱哪首歌词，众人

随声附和。在阿瓦提、巴楚、麦盖提三县做田野调查时我们都曾经做过改变这种习惯的努力，即事先把唱词记下来，写在本子上让艺人们照本宣科，事实却证明三个县的木卡姆其都做不到，最后只能以我们向艺人的习惯妥协了事。

（2）在结构模式的基础上对乐曲的某些段落作即兴反复、即兴连接。木卡姆的总框架是确定的，但其中各个段落的反复次数却是个变数。领唱者手中的达普起着指挥的作用：他击出的节奏型一变，乐曲即进入下一个段落。尤其是《刀郎木卡姆》中最后的色利尔玛部分，更要视舞者竞赛过程的长短而决定其反复和延续。

（3）旋律既遵循基本的乐调和主题旋律模式，又即兴地变易加花。在演唱的过程中，常常有人随着情绪的高涨而淡化旋律、高声呼喊，或按照自身的嗓音条件提高旋律的音区，有时甚至形成多声和音。

（4）即兴伴奏。因为《刀郎木卡姆》的3件旋律乐器都不做跟腔伴奏，木卡姆其就可以在表演时即兴采用各种手法来为旋律相伴。包括鼓手所击出的鼓点，也是以基本节奏型为基础的即兴加花。本次课题组曾为探寻《刀郎木卡姆》多声化的伴奏规律作出了多种努力，也以多声总谱的形式记下了5部《刀郎木卡姆》的旋律和伴奏谱，却仍因对木卡姆其即兴伴奏时的变化估计不足而留下了一些乐曲、一些声部音谱不同步的遗憾。

以上4点仅是对表演《刀郎木卡姆》时即兴性的初步总结，《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》在民间唱奏时的即兴性表现在哪些方面，达到何种程度，尚待我们作进一步的调查、观察和探研。

在《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》的表演中各旋律乐器基本上作跟腔式伴奏，但从不喧宾夺主。在《十二木卡姆》的器乐段落，乐手们常对声乐旋律作各种器乐化的加花变奏，时而还插进一些器乐的语言使旋律更加丰富。旋律的下行模仿便是最常见的一种（见谱例二十三）。

（谱例二十三）《十二木卡姆》的器乐曲中旋律的下行模仿进行

1＝F（G）$\frac{6}{8}$

♩.＝66

1̇ 1̇ 1̇ 7 1̇ | 2̇ 1̇ 7 6 0 | 7 7 7 6 7 |

1̇ 7 6 5 0 | 6 5 6 5 6 | 7 6 5 ♯4 0 |

5 ♯4 5 4 5 | 6 5 ♯4 3 0 | ♯4 3 4 3 4 |

5 ♯4 3 2 0 | 3 2 3 2 3 | 4 3 2 1 0 |

2 1 2 1 2 | 3 2 1 7̣ 0 | 1 7̣ 1 7̣ 1 |

2 1 7̣ 6̣ 0 | 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 7̣ | 1 7̣ 6̣ 5̣ 0 ‖

——《木夏吾莱克木卡姆·第四达斯坦迈尔乎里》片断

1＝♭E（G）$\frac{6}{8}$

♩.＝50

4̇. 4̇ 3̇ 4̇ | 5̇ 4̇ 2̇ 2̇ 0 | 3̇. 3̇ 2̇ 3̇ | 1. 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ :‖

2. 4̇ 3̇ 2̇ 1̇. | 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 7. | 1̇. 1̇ 7 1̇ |

2̇ 1̇ 7 6. | 7. 7 6 7 | 1̇ 7 6 5. | 6 6 6 5 6 |

♭7 6 5 4. | 5 5 5 4 5 | 6 5 4 3. | 4. 4 3 4 |

5 4 3 2. | 3. 3 2 3 | 4 3 2 1. | 2 2 1 2 2 1 | 3 2 1 7̣ :‖

——《恰哈尔尕木卡姆·第四达斯坦迈尔乎里》片断

1＝C（D）$\frac{7}{8}$($\frac{3+4}{8}$)

♩.♩=36

3 3 2 1 2 1 3 | 2 2 1 7 1 7 2 | 1 2 1 7 6 7 6 1 | 7 1 7 6 5 7 | 5 4 3 － ‖

——《乌夏克木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里》片断

乐调的变化在《十二木卡姆》的器乐部分更为常见，变化的手法更为丰富，变化的幅度更被拓宽，相邻音之间的音程连接关系也更为自由。如下例中以增四度为旋律骨架，只有在器乐曲中才可能听到（见谱例二十四）。

（谱例二十四）《木夏吾莱克木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里》片断

1＝F（G）$\frac{7}{8}$($\frac{3+4}{8}$)

♩.♩=36

6 5 ♯4 － | ♯4 2 1 － | 1 2 ♯4 4 4 4 2 | ♯4 5 6 － |（后略）

表演《刀郎木卡姆》时，由于三种旋律乐器都不做跟腔伴奏，由人声、击节乐器达普、弓弦乐器刀郎艾捷克、拨弦乐器刀郎热瓦甫和卡龙所唱、奏出的音响就构成了极为丰富的多声形态，被我国著名多声音乐研究专家樊祖荫先生誉为：“民间多声部音乐中和声音响最为复杂，织体形式最富变化的一种多声部音乐形式。”[24]樊先生通过悉心研究撰了专文，从调式构成特点、调式的交替与复合、调的转换与重叠等三个方面阐析了《刀郎木卡姆》中多声部音乐在调式与调性方面的特点，介绍了和应型、支声型、主调型、复调型等存在于《刀郎木卡姆》之中的4种不同织体形式，并对构成《刀郎木卡姆》中复杂和音的调式构成、织体构成、即兴演奏这三大因素进行了深入的探研。樊先生指出：“随着歌唱声部主题音调的贯穿发展，各器乐声部在不同的结构部位则采用不完

全相同的配合方法：在木凯迪曼部分，它们往往根据歌唱的核心音调进行自由延伸；而在其他结构部位，它们常选取歌唱声部中的某个音调进行重新组合，使之适合各乐器演奏，或跟随歌唱声部，或以变奏及移位方式组成各种音型，用于乐手认为该用的地方。这种即兴的、随机的变奏，特别是自由的移位，往往造成各声部纵向结合的音响复杂化。”㉕

下面举四个不同段落的《刀郎木卡姆》片段，以使读者对其中复杂多变的伴奏形式有初步的了解（见谱例二十五）。

（谱例二十五）《刀郎木卡姆》中的多声部伴奏

1＝E

歌声 | サ)0(

艾捷克 | サ 0 0 2. 2 0 3.5 5 3.6 6 6 6 3.5 5 3.23 2303

热瓦甫 | サ 0 3 122 3 53216 1235 3766 56712 71677 566 6666

卡龙 | サ 353 76756 6666 665 353 76756 5666 665 3 5 312 2 3 5

歌声 | 0 | 0 6.6 6 – 1 1.7 6660 | 2 – 2

艾捷克 | 3 3 3. 2 | 3.5 5 31.32 1.323 6 2 | 2. 2 2 2. 3

热瓦甫 | 6 2 0176 1767 | 666 6 3 5 3 2 1322 2 | 3 1 2 2 2 1 3

卡龙 | 3 6 3 5 | 312 2 3 5 122 212.22 | 2 1 2.2 2 2

（后略）

——麦盖提县《丝姆巴亚木卡姆·木凯迪满》

1＝A

歌　声　3/4 0 6 616 6112 | 222.3 3312 253 |

艾捷克　3/4 233 3. 1 212 | 223 1 3 1 3 |

热瓦甫　3/4 2522 2 2 223 | 2522 2 22 3 22 |

卡　龙　3/4 5675 6 21 756 | 5675 6 21 756 |

1 3 231 2 222 | 221 0 0 |

321 2 2 21 2. 2 | 3 3 1 6 166 |

212 2 22 3 22 | 2 2 2 22 3 52 |

5531 2 21 212 | 2135 6 55 312 |

——阿瓦提县《巴希巴亚木卡姆·且克脱曼》

1＝B

歌　声　4/4 0535 335 51 76 53. | 31 2 1 2.2 22. 3 |

艾捷克　4/4 3 5 6 6 6 76 5 3 | 3 5 5 5 6 6 5 5 |

热瓦甫　4/4 1555 566.6 61 76 5533 | 1111 15 12 1222 3355 |

卡　龙　4/4 35 5 677 6.176 5 3 | 13 1 2.122 22 5 3 1 |

0 56 6176 53. 1222 | 3.555 522 1

5 56 666 5 3 5 6 | 5 66 666 6 21

5.176 6576 5331 2522 | 3355 5522 1511

3 56 667.6 53 1 2.122 | 3 56 632 2

——麦盖提县《勃姆巴亚宛木卡姆·赛乃姆》

1= E

歌声 2/4 1 3 1 2 2 2 2 | 2.133 3 0 |

艾捷克 2/4 1.312 222 | 1.312 2235 |

热瓦甫 2/4 1.331 222 | 1.331 223 |

卡龙 2/4 3.312 2 2 | 2.335 6 5 |

1 3 1 2 2 2 2 | 2 0 2 2. 3 1 |

1. 312 222 | 0 2 2 1 6 |

6. 712 222 | 1. 22 2 2 2 1 6 |

3. 312 2 2 | 2. 33 5 6 5 |

——阿瓦提县《巴希巴亚宛木卡姆·赛勒凯》

1＝E

歌　声

艾捷克

热瓦甫

卡　龙

——麦盖提县《巴希巴亚宛木卡姆·色利尔玛》

在巴楚县《区尔巴亚宛木卡姆·赛勒凯》的第二个段落，还出现了声乐旋律和器乐伴奏各在一乐调之上的大二度调重叠（见谱例二十六）。

（谱例二十六）

巴楚县《乌孜尔巴亚宛木卡姆·赛勒凯》片断

常树蓬、徐明先、周吉记谱

1＝A

歌声 2/4)0(|)0(| 0 1 2 3 4 |

1＝B

热瓦甫 2/4 6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 |

2 3 3 3 | 0 6 ♯5 6 7 i | 6 7 6 6 ♯5 6 |

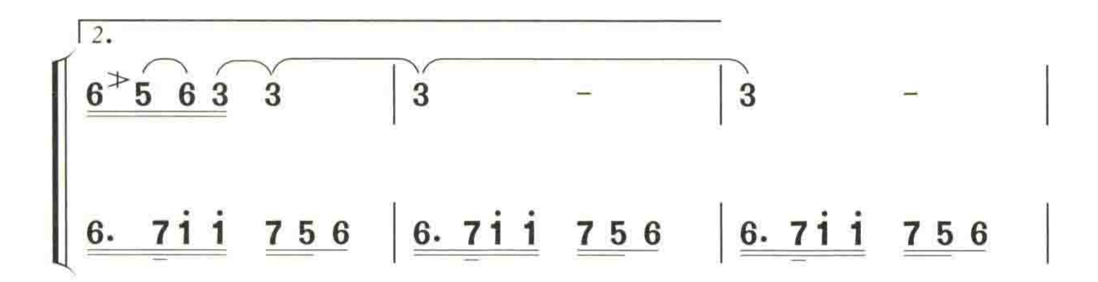
6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 |

:0 6 ♯5 6 7 i | 6 7 6 6 ♯5 6 | 0 i i i 6 7 |

:6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 |

5 5 4 3 2 3 | 3 1 2 3 4. 5 | 1. 6 5 6 3 3 :‖

6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 | 6. 7 i i 7 5 6 :‖



从上面这些例子中，我们似乎已经看到了樊祖荫先生所指出的："乐曲中随处可见的对核心音调的穿插、变奏、移位等的即兴手法，恰恰表现了民间艺术材料使用上的简洁性，感情表达上的真实性，个性绝对独特的美和多样化的高度自由。"[26]

维吾尔木卡姆音乐中主要使用以下一些乐器。

《十二木卡姆》主要使用的乐器：

（1）萨它尔。弓弦乐器。通体长1380毫米左右，共鸣箱以整块桑木挖槽而就，长瓢形，上蒙木质薄面板，面板上中部两侧各开新月状音孔一个。半柱形琴杆硕长，上以丝弦缠就品位18个，音箱面板上粘有5个木质高音品位。10至14个琴轸分置琴头正面和左侧面，上拴一根金属主奏弦和9至13根金属共鸣弦。琴码右侧上翘，致使主奏弦远离指板而突出。主奏弦常规定弦为d或c或f，共鸣弦的定弦因人、因地、因曲而异，常见者有以下多种：

共鸣弦	主奏弦
$c^2\ a^1\ g^1\ e^1\ d^1\ c^1$ a g e d c G	c
$d^2\ c^2\ a^1\ g^1\ e^1\ d^1\ c^1$ a g e d c	d
$b^1\ g^1\ {}^{\#}f^1\ e^1\ d^1\ c^1$ b a $^{\#}$f e d A	d
$^{b}g^1\ f^1\ e^1\ {}^{b}e^1$ d a ^{b}a g f c ^{b}B	f

音域c—d^2，或d—e^2，或f—g^2。

演奏时竖置琴身于左腿之上，右手持马尾弓擦弦发声，常用连弓、分弓、顿弓等技法；左手按品位改变音高，多用食指，兼用中指、无名指和小指，技法有揉、滑、颤、带等多种。高音区音色尖锐而略带金属声，中音区音色明亮优美，低音区音色浑厚而

略带沙哑。萨它尔是新疆南部地区《十二木卡姆》主要的弦乐跟腔伴奏和器乐主奏乐器，也是《吐鲁番木卡姆》以丝竹相伴歌唱的主要跟腔伴奏乐器。



改良艾捷克

（2）艾捷克。弓弦乐器，由刀郎艾捷克改良而来。共鸣箱背以薄木条粘就，球形，上蒙木质面板，面板上开有U形音孔，共鸣箱后壁也开有圆形音孔若干，共鸣箱中部张皮质共鸣膜，膜面有音柱与共鸣箱面相接。琴杆上没有指板，琴头为左右各置琴轸两个，张金属弦四根，定弦有 $g\ d^1\ a^1\ e^2$ 和 $g\ d^1\ g^1\ c^2$ 两种，音域 $g—b^3$（e^4）。演奏时将底部“∧”型可转动支架置于左腿之上，右手执马尾弓擦弦发声，左手按弦改变音高，左、右手技法与萨它尔相近。艾捷克自20世纪50年代起逐渐替代斯克里泼卡（提琴）成为新疆北部地区《十二木卡姆》的主奏乐器之一，并为全疆各专业团体维吾尔民族弦乐队中的主要拉弦乐器。

（3）弹布尔。拨弦乐器。通体长1000—1400毫米不等，共鸣箱由整板桑木挖槽而就，半梨状，上蒙木质薄面板，面板上中部开新月状音孔一对。半柱形琴杆细长，上以丝弦缠就品位26个，共鸣箱面粘木质音品五根，共鸣箱背面及琴杆正背面均可镶嵌骨质花纹作装饰。琴头正、侧面置琴轸5个，常规定弦 $gg\ d^1\ gg$ 或 $gg\ c^1\ gg$，外面两根为主奏弦，音域 $g—g^3$。演奏时或抱琴于胸，或置于右腿之上，右手持木质或角质拨片，或在食指上绑特制钢丝拨弹弦发声，技法有扫、弹、重弹，轮、拨、滚；左手按弦改变音高，技法有揉、颤、滑、压等，音色清脆、明亮。弹布尔是新疆北部伊犁及南部库车、东部吐鲁番等地《十二木卡姆》的主奏乐器之一。

（4）都它尔。拨弦乐器。通体长1400毫米左右。“都它尔”一名源于波斯，为“二弦”之意。共鸣箱后壁以桑木薄板条黏结而就，为硕大的半瓢状，上蒙木质薄板。半柱形琴杆扁长，上以丝


都它尔

弦缠就品位17个。共鸣箱后壁及琴杆正、背面均可镶嵌骨质花纹。琴头正、左侧面各置琴轸一个，张丝弦两根。常规定弦有a d^1（民间艺人谓之“定大弦”）、g d^1（民间艺人谓之“定小弦”）两种。音域g（或a）— a^2。演奏时斜抱于身前，共鸣箱置于右腿之上。以右手指拨弦发声，技法有扫、弹、拨、挑、勾等；左手按弦改变音高，技法与弹布尔相同。音色柔和，善奏乐曲中不同的节奏型。都它尔是新疆北部伊犁、新疆南部库车、新疆东部吐鲁番等地《十二木卡姆》的主奏乐器之一。

（5）南疆热瓦甫，又称“喀什热瓦甫”、“民间热瓦甫”。拨弦乐器。通体长1200毫米左右，共鸣箱由整块桑木挖槽而就，半球状。上蒙羊、驴或蟒皮，半柱形琴杆中长，上以丝弦缠就品位二十余个，琴杆与共鸣箱的连接部两侧有一对羊角形饰物。共鸣箱背面及琴杆正、背面均可镶嵌骨质花纹。琴头向后弯曲，两侧置琴轸5至7个，张钢丝弦5至7根。常规定弦为（$^{\#}$F　B）E A d g c^1。常规音域g—d^3。演奏时横抱琴身置于胸前，右手执木质、角质或化学薄板制成的三角形或“▽”形拨片拨弦发声，技法有弹、拨、滚、扫等；左手按弦改变音高，技法与弹布尔相近，音色明亮、音量宏大。热瓦甫是当代新疆各专业文艺团体维吾尔民族乐队中主要的拨弦乐器，也常为《十二木卡姆》作声乐随腔伴奏及器乐主奏。


喀什热瓦甫（民间热瓦甫）

（6）卡龙。拨弦乐器。通体宽800毫米左右，以桑木制作。音箱呈扁平梯形，前宽后窄，左曲右直。音箱左旁侧置两层菱形木质琴轸，面板左边有一排琴枕，琴枕右边有一条固定的琴码，两根一组的钢丝琴弦，从琴轸过琴枕、琴码通到音箱右侧的弦栓，共有琴弦16到18组，定弦以各种乐调的自然音阶为主。演奏时平置琴箱于身前，右手执木质或角质长拨片弹弦发声，左手执古希塔特（以金属制作的揉弦器）在被奏弦上吟、压、揉、滑。音色清脆，韵味独特。卡龙为新疆南部喀什、和田等地《十二木卡姆》的主奏乐器之一。


新疆北部地区的热瓦甫（改良热瓦甫）

（7）巴拉满。吹管乐器，又称“皮皮”。通体长300毫米左右，管身用芦苇、木管、竹管制作，上下直通，以芦苇制作者将上端压成扁平双簧音哨，以木、竹制作者上端插苇质双簧音哨，管孔开音孔八（前七后一）或九（前七后一侧一）个，常规音域c^1—f^2。吹奏时竖执管身，将音哨置于唇间，口中吹气振动簧哨发声，双手按孔改变音高，依靠音孔开闭、手指在音孔上的揉动及哨头在唇间的伸缩能奏出各种半音、四分音、游移音及滑音。音色浑厚、深沉且偏于凄凉。巴拉满是和田地区《十二木卡姆》的主奏乐器之一。

（8）达普。俗称“手鼓”，膜鸣类打击乐器。圆形鼓框用桑木制作，框内侧钉有铜钱或圆形小铁片若干，上再钉铁质小环，框面蒙驴皮、山羊皮。为《十二木卡姆》、《刀郎木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》击节相伴的主要用形制偏小的乃额曼达普，直径200毫米左右；为《哈密木卡姆》击


达普

节相伴的为中型达普，直径400毫米左右。演奏时左手掌托住鼓身，拇指扣住鼓框，其余四指击鼓边，右手五指连掌心一起击打鼓中，或以拇指顶住鼓框，其余四指击打鼓中或鼓边，左右手击打膜面及鼓身晃动时铁环撞击铜钱或铁皮能发出复杂、多变的音响，击出各种节拍和节奏型。达普为各种维吾尔木卡姆主要的击节乐器，在木卡姆演唱中几乎不可或缺。

《刀郎木卡姆》主要使用的乐器：

（1）刀郎艾捷克。弓弦乐器。通体长1100毫米左右，多以红柳、胡杨木挖成半球或扁球状共鸣箱，上蒙驴皮、马皮或羊皮。用杏木或核桃木旋成两个琴头和琴杆插入箱内，琴头两侧置一或两个琴轸，张一或两根马尾琴弦；琴杆上部内侧另置6至10个琴轸以张钢弦共鸣弦。音箱下端接有铁柱脚。其定弦为：

共鸣弦	主奏弦
$d^2\ b^1\ a^1\ g^1\ e^1\ d^1\ c^1\ g$	c^1
或 $a^1\ g^1\ e^1\ d^1\ c^1\ a\ g\ e\ d\ c$	d^1

主奏弦音域 c^1—g^2 或 d^1—a^2。

演奏时置铁柱于左腿上或两腿之间，右手持木杆马尾弓擦弦发声，左手在第二把位的位置按弦。除空弦及左手按弦所发出的自然音高外，右、左手配合还能发出各个音位上的五度、八度泛音，以便与自然音相结合奏出旋律。音色柔和，音量偏弱。刀郎艾捷克是《刀郎木卡姆》的主要伴奏乐器之一。

（2）刀郎热瓦甫。拨弦乐器。通体长800毫米左右。扁平的半瓢状共鸣箱由整块木料挖槽而就，背面刻有莲花瓣状图案。上蒙羊皮或驴皮。琴杆上窄下宽，无品位。琴杆和音箱的连接部左右各有一块长方形木条。琴头略弯曲，两侧置琴轸三个，装羊肠弦三根；在琴杆左侧另置琴轸7至12个。常规定弦：

共鸣弦	主奏弦
$a\ g\ f\ e\ d\ c\ G$	$c\ d\ g$
$a^1\ a^1\ g^1\ g^1\ f^1\ f^1\ e^1\ e^1\ d^1\ d^1\ c^1\ c^1$	$c\ d\ g$

在《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》田野作业期间，实录得麦盖提县民间艺人演奏的刀郎热瓦甫定弦为：

$^{\#}g$ $^{\#}f$ e $^{\#}d$ $^{\#}c$ b $^{\#}F$　　　　B $^{\#}c$ $^{\#}f$

而在为《丝姆巴亚宛木卡姆》伴奏时，定弦又变成了：

$^{\#}g$ $^{\#}f$ e $^{\#}d$ $^{\#}c$ b $^{\#}F$　　　　B $^{\#}c$ e

原来演奏刀郎热瓦甫的艺人左手只用一个把位，常规音域 c—d^1。现在各地的刀郎热瓦甫手技艺有大幅度的提高，把位和音域都有大幅度的拓展。演奏时斜抱琴身，音箱置于右腿根部，右手执木质或角质长拨片弹弦发声。左手按弦改变音高，共鸣弦有时也被奏空弦参与旋律。右手技法有弹、拨、扫等，少用滚奏；左手技法以滑、揉、颤为主，音色浑厚、洪亮。刀郎热瓦甫为《刀郎木卡姆》的主要伴奏乐器之一。



刀郎热瓦甫

（3）卡龙。已在《十二木卡姆》主要使用乐器中作过介绍，刀郎木卡姆的主要伴奏乐器之一。



卡龙

（4）达普。《刀郎木卡姆》主击节乐器，形制在《十二木卡姆》使用乐器中已作介绍。与《十二木卡姆》不同的是，在演唱《刀郎木卡姆》时，可由几位达班迪同时参与击鼓歌唱。

以丝竹相和歌唱的形式表演的《吐鲁番木卡姆》，使用萨它尔、都它尔、弹布尔等乐器。以鼓吹乐的形式表演的《吐鲁番木卡姆》主要使用下列乐器：

（1）苏乃依。吹管乐器，汉族称之为"唢呐"。通长400毫米左右，通体以整块木料旋刻而成，为上敛下哆、下端带喇叭口的直通空管，上开音孔八（前七后一）或九（前一后一侧一）个，管上端插苇片双簧哨头，常规音域 c^1—f^2 。苏乃依的演奏方法和巴拉满相近，发音响亮，适宜作为鼓吹乐《吐鲁番木卡姆》的主奏旋律乐器，近代也有用汉族唢呐（木质管身，上下粗细相差不大，下端套金属喇叭口）演奏《吐鲁番木卡姆》及全新疆各地木卡姆之片断者。

（2）纳格拉。膜鸣类打击乐器。因鼓身以生铁铸就而被意译为"铁鼓"。鼓身为上大下小的盆状，上蒙驴、牛或羊皮，鼓面直径一百几十毫米至几百毫米不等，常以一大一小组成一对。演奏者手持两根木棍击打鼓面而发声，发音洪亮、焦烈。鼓身、鼓面放大，发音低沉者称为"冬巴克"。

《哈密木卡姆》主要使用的乐器：

（1）哈密艾捷克，亦称"胡胡子"或"哈密胡琴"。弓弦乐器。通体长1000毫米，圆柱形琴筒以铜、铁等金属或硬木制成。正面蒙山羊皮或驴皮。琴杆木制，上方置长琴轸两根，其方向可两根均和琴筒平行，也可一根与琴筒平行，另一根与之作十字交叉，张钢弦主奏两根，另在琴杆侧面置小琴轸四至八个张钢丝共鸣弦。定弦法因地、因人、因曲不同，有以下多种：

共鸣弦	主奏弦
$d^1\ d^1\ c^1\ c^1\ a\ a\ g\ g$	$d\ g$
$g^1\ d^1\ c^1\ g$	$g\ d^1$

主奏弦音域八至十度。

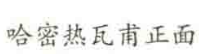


哈密艾捷克
（哈密胡琴）正面



哈密艾捷克
（哈密胡琴）侧面





哈密热瓦甫正面



哈密热瓦甫背面

演奏时右手执弓擦弦发声，左手按弦改变音高，技巧与艾捷克相近。发音优美、浑厚。哈密艾捷克为《哈密木卡姆》的主要伴奏乐器。

（2）哈密热瓦甫。拨弦乐器。形制与刀郎热瓦甫相近，取常规定弦法，只以三根主奏弦演奏旋律。为《哈密木卡姆》的主要伴奏乐器之一，其背面常以莲花座为图案装饰，说明它可能产生于佛教信仰时期。

（3）达普。见《十二木卡姆》主要使用乐器中的介绍。《哈密木卡姆》中使用的达普直径中大，多由女性演奏，因鼓身晃动的动作较少而以双手击打鼓面发出的声音为主，音色单纯，节奏清晰。

［注释］

①详见周吉所撰《关于维吾尔木卡姆乐谱记录的学术思考》一文，发表于《音乐研究》1994年第1期。

②本表是对《十二木卡姆》中十二部木卡姆的结构和板式变化进行综合的结果，实际上每一部木卡姆的结构和板式变化均不完全相同。

③本表中《刀郎木卡姆》的曲谱以《刀郎木卡姆》的生态与形态研究课题组的成果为据。

④本表中《吐鲁番木卡姆》的材料以民族出版社1995年出版的乐谱和《中国民族民间器乐曲集成 · 新疆卷》为据。

⑤谱例中的“⊅”为半升符号，“∿∿”为游移音符号，详见下文论述；“,”号标在乐汇分界处。

⑥音分，是英国音乐学家埃利斯首倡的用数字来表示音程的方法。他把一个八度规定为1200音分，对于十二平均律来说，每一个半音之间的距离即为100音分，各不同音程之间的音分数为：小二度100音分；大二度200音分；小三度300音分；大三度400音分；纯四度500音分；增四（减五）度600音分；纯五度700音分；小六度800音分；大六度900音分；小七度1000音分；大七度1100音分；纯八度1200音分。

⑦见《王光祈音乐论著选集》，冯文慈、俞玉滋选注，北京，人民音

乐出版社1993年版，上册，第126—130页。文中的“亚剌伯”，今译作“阿拉伯”。

⑧见《十二木卡姆》前言部分，北京，音乐出版社、民族出版社1960年版。

⑨引自黄翔鹏先生所撰《“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告》中的总则部分，引用时略有删节，见《新疆艺术》1986年第5期。

⑩ 见《“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告》。上列各音程的音分值与常规的十二平均律、五度相生律、纯律中各音程的音分值均不相同，故称之为“特殊音程”，其来源当属受“四分中立音律”的影响。

⑪ 见《“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告》。

⑫ 在本表所列的十二部木卡姆中所贯穿的纵向乐调模式中，《恰哈尕尔木卡姆》、《乌夏克木卡姆》、《纳瓦木卡姆》的乐调模式对于南部新疆喀什、库车等地民间音乐的影响最大。因此，周吉曾建议把这三种模式命名为“恰哈尕尔调”、“乌夏克调”和“纳瓦调”（见《维吾尔族传统音乐中的“纳瓦调”》，载《西北民族研究》1991年第1期）。

⑬ 在上列三张图表中，外画方框的乐音为乐曲结束音，外画括号的乐音为非骨干音，上画⁓或⁓号，表示该乐音有时要作向上或向下的游移。

⑭ 见《律学新说》，朱载堉撰、冯文慈点注，北京，人民音乐出版社1986年版，第44页。

⑮ 本片断原调记为1 = D，但旋律通过乐音4的升高已经转到了1 = A。

⑯ 在1961年出版的《十二木卡姆》中，这种乐曲被记成$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{4}{4}$节拍，后来也有人记作$\frac{13}{8}$节拍。周吉认为这种节拍给人的内心感觉（心板）不是13拍而是6拍半，属于增盈节拍，应该用拍号$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$来记录。这个论点在1990年新疆艺术研究所召开的“新疆民族音乐集成记谱工作会议”上得到了确认。大家在讨论中还说：在《十二木卡姆》中存在着三种奴斯赫，一种叫“太艾则奴斯赫”，第二种叫“翁恩（意为：正的）奴斯赫”，第三种叫“台都尔（意为：反的）奴斯赫”或“托卡（意为：瘸腿）奴斯赫”。后一种因为沿用增盈节拍而形成的反的节拍、像瘸腿走路一样给人听觉上造成一瘸一拐的效果，被称作“台都尔奴斯赫”或“托卡奴斯赫”真是再生动、再形象不过了。

⑰ 最早用三拍的二连音、四连音记谱的时间在1964年，时在新疆歌舞团任演奏员的周吉经常要承担为民族作曲家记谱的任务。当时，已故的维吾尔族著名作曲家黑亚斯丁·巴拉提创作了一首名叫《美丽的伊犁河畔》的歌曲，周吉听了几次感觉到这是一首节拍的乐曲，可其中贯穿的过门却叫人拿不定主意。后请来邵光琛先生共同探讨，并一起悟出了三拍二连音、四连音的道理。1979年，周吉去上海音乐学院进修时，这个理论得到了我国著名作曲家朱践耳先生的赞同，在1990年举行的“记谱研讨会”上，又得到了与会代表的首肯，这种记谱的方法便逐渐在新疆普及开来。

⑱ 在本文谱例中，用┌─┐号标示乐音间的跳进。

⑲ 1982年中国音乐学院召开全国第二届民族音乐学年会，新疆去了一个由十几个人组成的庞大的代表团，其中有一位维吾尔族著名艾捷克演奏家西尔·艾力，他的汉语水平不高但语言风趣，去北京时还特意带了一个艾捷克。开了两天小会之后，

年会举行大会发言，他一再要求上大会发言，大家都为他的汉语水平担心，可又不好过分伤害他的积极性，就勉强替他报了名。轮到他发言时，他提着艾捷克上了台，对全体与会代表用维吾尔腔十足的汉语说："大家听我拉一下？"接着便音阶式地从D弦开始，奏出了首调为"$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 3 3 4 5"的这八个音级，并自我解释道："维族味道没有！"然后，同样从D弦开始，奏出了首调为"$\underset{\cdot}{5}$ $\flat\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 $\flat 2$ 3 4 5"的音列，并自我解释道："维族味道出来了！"台下响起了热烈的掌声。大家从西尔·艾力精彩的发言和代表们热烈的掌声中感悟到，所谓音乐的韵味和风格在形态领域都是可以寻觅得到的。西尔·艾力老师第二次所奏的正是《纳瓦木卡姆》的主乐调，而其中关键的"牛鼻子"，恰恰是$\flat 2$和$\flat\underset{\cdot}{6}$、$\flat 2$这两个乐音！

⑳ 在维吾尔族民间，有的琴手不是将琴身挟在左胁而是将琴身竖置在左腿上演奏，常用一个把位，左手的滑指、颤指、揉指等手法使斯克里泼卡成了完全融合于维吾尔族传统音乐之中的民间乐器，韵味独具。

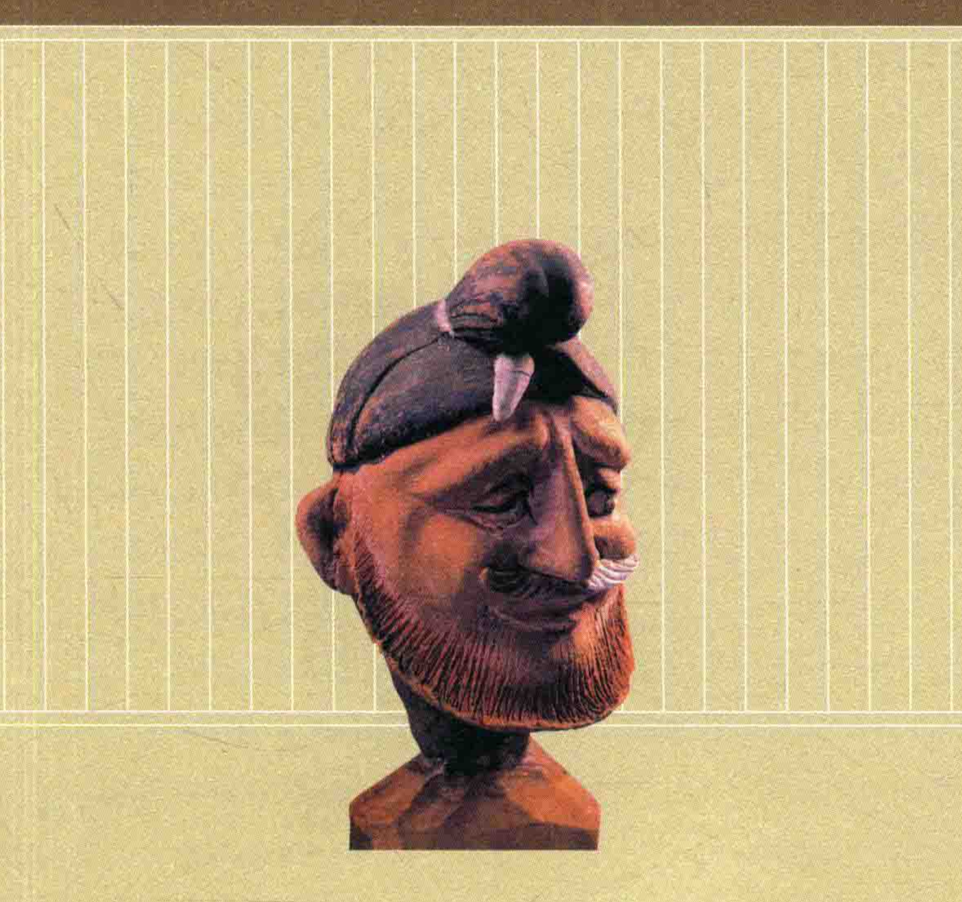
㉑ 麻扎即"坟墓群"，维吾尔人出于对祖先的崇拜，把麻扎视作圣地。尤其是人们传说中埋葬有圣裔——伊斯兰教的创始人穆罕默德及其亲属的后裔、圣徒——为传播伊斯兰教的圣战而牺牲者的麻扎更为信徒们所崇敬。奥达木麻扎据传是喀喇汗王朝的君主，为圣战而牺牲的阿里·阿尔斯兰汗的躯干墓，南部新疆的穆斯林们都把此地视为圣地，经常有人前来朝拜。

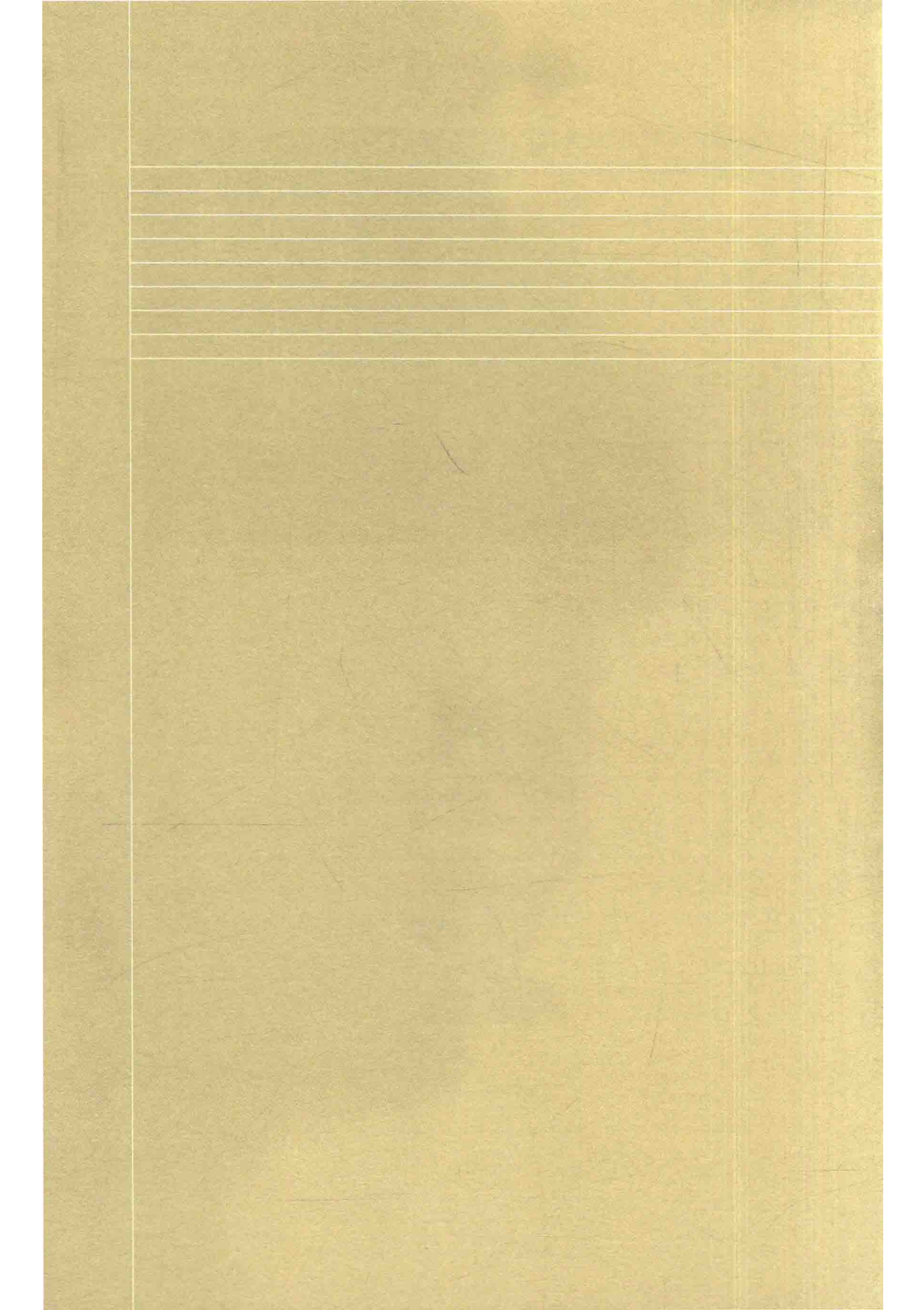
㉒ 阿希克意为"痴迷（于真主）者"，类似于其他宗教的托钵僧，常持萨帕依（维吾尔族的一种打击乐器）或热瓦甫自伴自唱，沿街乞讨。

㉓《夏地亚娜》，维吾尔族民间器乐曲，有鼓吹乐、热瓦甫独奏及维吾尔族民间器乐小合奏等多种表演形式，据传由阿里·阿尔斯兰汗时代冲锋陷阵和欢庆胜利的军乐演变而来。

㉔㉕㉖ 见樊祖荫：《刀郎木卡姆多声形态研究》，载《音乐研究》2001年第1期。

第四章 维吾尔木卡姆形成、发展史查考





第一节　古代塔里木盆地的乐舞文化

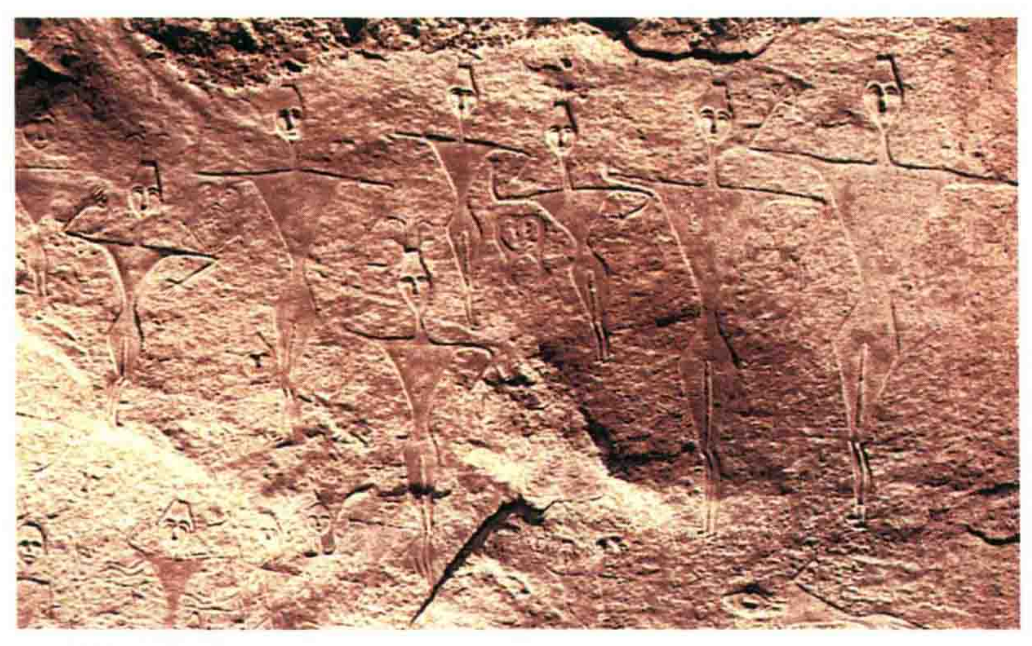
要对维吾尔木卡姆的形成、发展史进行钩稽，先要从新疆的地理位置和地形、地貌说起。

新疆地处中华人民共和国的西北缘，位于东经73° 31′ 至96° 30′ 、北纬34° 至49° 31′ 之间。总面积160多万平方公里，占我国陆地总面积的1/6。

对于新疆的地形，人们常以“三山夹两盆”来概括。“三山”指新疆北缘雄峙的阿尔泰山脉，横亘于新疆中部的天山山脉和巍峨矗立在新疆南缘的昆仑、喀喇昆仑山脉。阿尔泰山脉和天山山脉之间夹着一个准噶尔盆地，天山山脉和昆仑山脉之间，又夹着一个塔里木盆地。

古代新疆又被称作“西域”，这个称谓始见于《汉书·西域传》。西域为汉以后对于玉门关、阳关以西地区的总称，有二义：狭义专指葱岭[①]以东而言；广义则指凡通过狭义西域所能到达的地区，包括亚洲中西部、印度半岛、欧洲东部和非洲北部。这里的西域指狭义的西域。

狭义的西域以塔里木盆地为中心，含天山南北广大地区，扼亚、欧陆上交通要冲。据考古发现，这里至迟到新石器时代早期就已有人类的活动，并存在过十分古老且具有自身特色的土著文

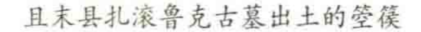


呼图壁生殖崇拜祭祀岩画

化。[②]伊兰人、塞人、吐火罗人、月氏人、粟特人、乌孙人、汉人、羌人、哌哒人、藏人、突厥人……分别操印度—欧罗巴语系、阿尔泰语系、汉—藏语系各语族语言的各部落、民族人民先后涉足此地，并带来了各不相同的文化，人们因此形象地把古代西域称作人种博览会、文化蓄水池[③]，认为“在东西方文明相互传播上，此地区起一种纽带作用”，“东方中国，南方印度，西方波斯、阿拉伯、希腊、罗马等诸方面文明的交流传播情况，是历史上最有兴趣的现象，也是最重要的研究课题”。[④]我国著名学者季羡林先生也说：“全世界历史最悠久、范围最广泛、自成影响而又影响十分深远的文化只有四个，那就是中国文化、印度文化、希腊文化和伊斯兰文化，再没有第五个了，诚然这个文化交汇之处只有一个，那就是中国的敦煌和新疆。”[⑤]

由于生态环境和生存依托的不同，西域文化有着多元一体的典型特征。天山以北地区及各山脉腹地的人们以牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活，他们早期建立的政治实体被称为行国；生活在塔里木盆地四缘及吐鲁番—哈密盆地的人们以绿





且末县扎滚鲁克古墓出土的箜篌



巴楚县托库孜萨依拉故城出土的骨笛

洲农耕为主要生产方式，过村落族居的定居生活，他们早期建立的政治实体被作为城郭国或城邦国。这种行国和城郭国在汉初有36个，后来又演变成为五十余个。[⑥]正是塔里木盆地四缘及吐鲁番—哈密盆地中那一个个生命的岛屿——大大小小的绿洲，才是孕育维吾尔木卡姆艺术的摇篮。

绿洲独特的生态环境、严酷的气候条件在第一章已经作过介绍，世世代代绿洲人由于其生态环境和生存依托特点而具有的"苦中取乐"的精神特质，以及他们对音乐的特殊爱好和特殊才能也已经谈及。本章则以塔里木盆地为重点，以史籍记载和考古实践为据，介绍古代西域乐舞文化的发展脉络及其与东西南北各不同文明地区交流的概况。

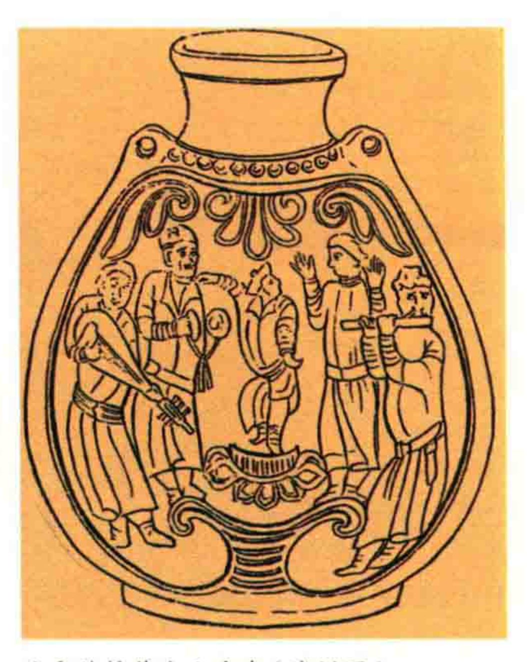
《吕氏春秋》相传为战国末期秦国宰相吕不韦以及他的门客们所作，其中的《古乐》篇载："黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰谿之谷，以生空窍厚薄钧者，断两节间。其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，(吹)曰'舍少'。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫，皆可以生之。故曰：'黄钟之宫，律吕之本。'"

黄翔鹏先生在《乐问》一书中就这段记载写了如下的按语：

"这一段话叙述了伶伦制律的故事，其中下列几点具有实质性意义：(1)远古制律是依靠听觉来制作律管的。(2)'十二筒'的制




北齐范粹墓出土扁壶



北齐范粹墓出土扁壶（线描图）

作，来源于‘听凤皇之鸣，以别十二律’，暗示着‘雄鸣为六’是六个阳律，‘雌鸣亦六’是六个阴吕。（3）律管的制作，最早是用竹，粗略的规格有二：其一是‘生空窍厚薄钧者’，要求空腔和腔壁的厚薄匀称；其二是‘断两节间’，要求避开竹节对于腔体的影响。（4）远古已有音高的标准化要求，叫作‘黄钟之宫’，但尚无所有十二律的全部律名。《吕氏春秋》另载全部律名于《音律篇》。（5）十二律在《古乐篇》中不传律数及其比率，《吕氏春秋》另载三分损益关系于《音律篇》，不载有关黄帝时期的传说。（6）个别有确切数据的‘黄钟之宫’另有名称叫作‘舍少’，‘其长三寸九分’，但它是‘十二筒’之外的一个标准器。‘舍少’的律学意义，古今多有异说，至今并无确解。”⑦

在另外的版本中，“阮隃”亦被写成“昆仑”。⑧

在《国语》、《列子》、《史记》等古籍中还记载着一个周穆王幸会西王母的传说，尤其以太康三年（282）汲郡（故址在今河南省汲县及其附近的新乡、辉县、获嘉、修武一带）人盗发魏襄王墓（另说为魏安厘王墓）所得的《竹书纪年》中的《穆天子传》记述最详：公



北齐砖雕上就已经出现唢呐

元前964年，西周王朝的第六代天子周穆王驾八骏车辇，率领一支包括乐队在内的庞大队伍往西方巡游，“五日休于□山之下，乃奏广乐”。“三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池”。“天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人。乐□人陈琴、瑟、竽、籥、狄、管而哭”。最后来到西王母之邦，献上白圭玄璧，绵组百纯，西王母拜而受之，在瑶池设宴款待，并即席歌吟：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。”天子答曰：“予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。此及三年，将复而野。”西王母又吟：“徂彼西土，爰居其野。虎豹为群，于鹊与处。嘉命不迁，我惟帝女，彼何世民。不将生子，惟天之望。”

在被人们称作奇书的古代地理著作《山海经》（成书于战国、西汉）中，也多次提到西王母的名字，并称她所居住的昆仑山为“帝下之都”，“百神之所在”，有“凤皇鸾鸟”，还提到昆仑山中有“巫彭、巫抵、巫阳、巫履、巫凡、巫相、巫咸、巫即、巫明、巫姑、巫真、巫谢、巫罗”等诸多“巫”人。众所周知，古代的巫肩

负着沟通人与天际、人与鬼神的神圣职责，他们的活动都包含着超常的音乐、舞蹈。因此，巫人即乐人、舞人。如此众多的昆仑巫人被记录在案，从一个侧面反映了当地包括乐舞在内的巫文化早已萌发。

对于上述三条记载，诸位方家历来说法不一。首先，有学者认为这些记载都属于神话、传说，不能作为立论之据。其次，对于所谓昆仑的地望，大致有当代昆仑说、青海高原说、当代祁连说甚至当代泰山说等不同的观点。王昆吾先生则认为，古代人心目中的昆仑是对冥界的指认，并不指具体的地望和地点。[9]

对于人类以口头传承的形式保存的神话、故事的价值，近年来得到了越来越多的人文学者的重视。英国著名人类学家马林诺夫斯基说过："神话，实际说起来，不是闲来无事的诗词，不是空中楼阁，没有目的的倾吐，而是若干且极其重要的文化势力"；"我们不能否认，历史与自然环境必然要在一切文化成就上留下深刻的痕迹，所以也在神话上留下深刻痕迹"；"神话底功能，乃在将传统溯到荒古发源事件更高、更美、更超自然的实体而使它更有力量，更有价值，更有声望"。[10]我国古文学家徐旭生先生也曾指出："无论如何，很古时代的传说总有它历史方面的素质、核心，并不是面壁虚造的。"[11]我们知道，有文字记载的文明在人类文明史上只占很小的一段。在没有形成"文字"这种信息载体之前，人们只能依靠口头的神话和传说来传达远古时代发生过的重大事件。这些遥远的、模糊的记忆，虽然不可等同于信史来作为著书立说的依据，但它却向我们透露着有关古时代文化史的朦胧信息。黄翔鹏先生正是根据这种观点在其按语中指出



鄯善县三个桥古墓出土的横笛

“伶伦制律”故事的“实质性意义”的。至于昆仑的地望问题，虽然它代表着日落，具有冥界的意义，但毕竟《山海经》中是将其列在《海内西经》和《大荒西经》篇中的，说明它位于中华大地的西部当不为错。根据《山海经》有关昆仑及密尔岱山产玉的记载，有关敦、薨河、泑泽（今新疆罗布泊）等河湖方位的记载，一般比较倾向将远古昆仑指认为今日之昆仑山脉（包括喀喇昆仑山脉）。

也有学者认为，西王母一名给我们的信息是：生活在西部；是某一母系氏族集团的首领；“西”字音译自“斯基泰”即“塞”种人的首音。昆仑北麓的今喀什、和田一带在远古恰恰是塞种人活动的范围，此二者不该是巧合。

基于上述考虑，笔者认为“伶伦制律”、“周穆王会西王母”、“昆仑多巫”等三条记载可以使我们提出这样的假设：以塔里木盆地为中心的古代西域早在史前就有了乐舞勃兴，西域和中原地区以及以西域为中介的东西方乐舞文化的交流的开始也比我们想象中要早得多。

最新的考古发现为我们的假设提供了佐证。1996年，新疆博物馆以王博研究员为首的考古队对地处塔里木盆地东缘的且末县扎滚鲁克古墓进行了挖掘。该古墓群经鉴定为公元前3—前4世纪的遗址，取“家族群葬”制。在1号墓地南西区1号墓点14号墓内，至少葬有19具尸体，有一位女性尸体旁放置着上有羽饰的帽子，此外，竟然还放置着两件完整的古代乐器！当王博请笔者和霍旭初先生去博物馆鉴定这两件乐器时，我们惊喜地发现，这是两架中国最古老的箜篌琴！其共鸣箱以整木挖槽而就，后开音孔。面膜已经失佚，但共鸣箱面框四周有荆棘遗存，想必是用来作为固定皮面膜的“钉子”。共鸣箱下端连有木柄，与之交叉的另一根木柄上尚有绑过琴弦的遗痕。据王博先生介绍，在扎滚鲁克古墓群别的墓中也发现了这类乐器的残片。

我们知道，箜篌这一种乐器发源于埃及或美索不达米亚，在公元前2000年甚至公元前4000年就已存在。现在我们可以说至迟

在公元前3世纪已经东传中国。这两架箜篌被置于头戴羽饰的舞人或巫人身边，可能意味着这是为他（她）们的歌舞伴奏的乐器，也可能是他（她）们舞蹈时手执着自弹自唱的乐器和道具。

墓中出土的木雕之精湛令人惊叹，其图案明显地具有古代希腊的风格。在博物馆内，还见到了一个头颅骨，其上披散着的亚麻色头发明显地表明了墓葬主人的种族属性应是高加索人种的亚洲雅利安人。王博还向我们展示了同墓出土的两根粘连的竹管，因为数量少，形制特殊，我们未敢妄加指认。但王博说经过上海方面有关专家的鉴定，这两根中空竹管的质地为紫竹，其原产地在距西域万里之遥的江浙一带！[12]

这使人想起了另外一项考古成果：1976年在河南安阳殷墟发掘商王武丁的配偶妇好墓，出土的一千六百余件文物中，有750件是原产于和田的玉石雕刻品！难怪古人要把联系西域和中原的关隘叫玉门关，难怪有学者提出，在丝绸之路之前早就存在着一条贯通东西的玉石之路。和田的玉石到了河南，江浙的紫竹到了西域，中原和西域的经济交流之盛的确超出了我们的想象。而这两架宝贵的竖箜篌和那具头部饰羽的尸骨也向我们昭示了古代西域乐舞勃兴的依据。另据王博介绍，新疆考古研究所的吕恩国在吐鲁番地区鄯善县的洋海古墓地也挖掘出了箜篌，古墓断代为战国至汉，可惜尚未见到挖掘报告，但足以说明箜篌在汉之前就已在西域较为广泛地流传。

秦汉之前塔里木盆地的居民以印欧人种为主，这已为多年考古成果所证实。由此，日本学者松田寿南把天山山脉说成是“在帕米尔以西占有压倒优势的雅利安人种向东方深深打入的楔子”[13]。金发碧眼的楼兰美女，亚麻色头发的且末古代居民，以吐火罗为主体的古龟兹国民等肯定会带来西方的影响，而东方文明对古代西域的冲击也不可忽视。汉以降，中原王朝和西域的关系有了实质性的改变。雄才大略的汉武帝为联合月氏共同抗击匈奴，于公元前138年、公元前119年两次派博望侯张骞出使西域。历尽千辛万

苦的张骞带回了西域地理、政治、军事方面的信息，并与地处伊犁河谷的乌孙结成了共同抗击匈奴的联盟。汉王朝于公元前60年，正式置西域都护府于乌垒城，并在鄯善、柳中等地大兴屯垦。由此，西域正式纳入中国版图。

常被一些学者引为依据的张骞从西域带来《摩诃兜勒》的记载，近年来遭到了另一些学者的质疑。[14]对于另一个重大的历史事件即汉代的细君、解忧两位公主远嫁乌孙，我们以前一直未加以特别的注意，对于由此引发的一系列历史事件对西域乐舞文化产生的影响也认识不足。

《汉书·西域传下》载："乌孙……使使献马，愿得尚汉公主为昆弟。天子问群臣，议许，曰：'必先内聘然后遣女。'乌孙以马千匹聘。汉元封中，遣江都王建女细君为公主，以妻焉。赐乘舆服御物，为备官属宦官侍御数百人，赠送甚盛。乌孙昆莫以为右夫人，……昆莫年老，欲使其孙岑陬尚公主。……岑陬尚江都公主，生一女少夫。公主死，汉复以楚王戊之孙解忧为公主，妻岑陬。……长女弟史为龟兹王绛宾妻……时乌孙公主遣女来至京师学鼓琴，汉遣侍郎乐奉送主女，过龟兹。龟兹前遣人至乌孙求公主女，未还。今女过龟兹，龟兹王留不遣，复使使报公主，主许之。后，公主上书愿令女比宗室入朝，而龟兹王绛宾亦爱其夫人，上书言得尚汉外孙为昆弟，愿与公主女俱入朝。元康之年，遂来朝贺。王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主，赐以车骑旗鼓，歌吹数十人，绮绣杂缯琦珍数千万。留且一年，厚赠送之。后数来朝贺，乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫。出入传呼撞钟鼓如汉家仪，外国胡人皆曰：'驴非驴，马非马，若龟兹



墨玉县库木拉巴特故城陶埙

王所谓骡也。’绛宾死，其子承（丞？）德自谓汉外孙，成、哀帝时往来尤数，汉遇之，亦甚亲密。”

晋傅玄《琵琶赋》又载：“闻之故老云：‘汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁筝、筑、箜篌之属，作马上乐。’”[15]黄翔鹏先生在《乐问》中引用了这段史料。并解释道：“这里提出了一个涉及东西方文化交流的问题”，“当时的华人乐工有没有传去什么东西呢？这是丝绸之路的研究当中的一个重要题目。”黄先生指出，包括“我们自己的学者”、“西方的学者”、“日本的学者”，几乎都有一个统一的倾向：“认为丝绸之路文化的流向是单向性的”，“认为丝绸之路的文化流向只是从西向东。东方人不行，一切创造都来自西方”。黄先生进一步指出：“西方文化传向东方的史实是不假的，确实有很多历史文献证明了是这样的。但问题还有另一面”；“各民族间，接受也好，给予也好，都是有创造性的。这个创造性就是不同时代、不同民族、不同地区的选择性”；“乌孙也好，龟兹也罢，历史上都是西域最边上的民族。而这些民族与汉族文化之间有一种密切关系”；“琵琶的来源，历来是一个有争议的问题”；“我们从词典里查找最典型、最早期的琵琶，一般说是从西亚传来的，叫‘胡琵琶’，是外国琵琶，即长把的弹弦乐器。这种弹弦乐器最早的出处是西亚的‘乌德’。问题是乌德在古代是否有品子呢？回答非常肯定：没有！”“乌德现在都是没有品位的，别说乌孙公主时代了。中国的弹弦乐器有自己的祖先。箜篌的品位是中国制造的。到了唐代，乐工才把胡琵琶加上通品”；“龟兹的音乐文化中有许多东西是跟汉人学的。对这些史实，汉学家们不应该忽视，音乐史研究者也不应该忽视”。[16]黄翔鹏先生在其另一篇著作《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》中更为明确地指出：“龟兹乐能在唐朝大受欢迎，是有道理的。应该说是龟兹乐回娘家了”；“中原音乐在汉代传入龟兹，到了唐代又传回中原，所以给人一种似曾相识的感觉，因为有血缘关系，有中原文化的基因在。”[17]

汉代西域音乐东传中土者也不乏记载。《西京杂记》中曾说戚夫人的侍儿贾佩兰善《于阗乐》,《后汉书·五行志一》也有“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡座、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”的记载。

西域纳入汉王朝版图之后，中原和狭义西域，乃至以此地为中转与广义西域的政治、经济、文化交流更加频繁。由“联结各个绿洲的一段段道路”和“从高山峻岭中反复筛选出来的可以通行的山口”共同组合而成的东西方陆上交通大动脉——丝绸之路上行人如梭，使者、官吏、军旅、商贾、僧侣、文人墨客、伎乐艺人……车水马龙，热闹非常。这条人类历史上东西方政治、经济、文化交流的主脉为西域带来了新的繁荣，西域乐舞随之步入鼎盛，中原和西域的乐舞文化交流也进入了一个崭新的历史时期。

第二节 鼎盛时期的西域乐舞

《三国演义》开宗明义的名言是:“话说天下大势，分久必合，合久必分。”强大的汉王朝土崩瓦解之后，分成魏、蜀、吴三国。随之三国归晋，之后中华大地又陷入了长期的战乱。群雄争霸，匈奴、鲜卑、羯、羌、氐“五胡乱华”，十六国政权如走马灯般地替换，马背民族的铁蹄激活了以农垦为主要生产方式的汉民族的创造力，战争、和亲等有声有色的戏剧性场面引发了北方各民族文化的大撞击、大融合，盛唐经济、文化高度繁荣的洗礼实际上在南北朝时期已经完成。

频繁的战争并不能遏制东西方人民对政治、经济、文化交流的强烈愿望。自魏晋至南北朝，绿洲丝路一直畅通无阻。北魏建都平城(今山西大同)之时，又形成了一条从大同直插河西走廊的



克孜尔第8窟伎乐线描图

大道，移都洛阳后，丝绸之路的东端从长安延伸至此，并形成了由洛阳西行，经渭河河谷至河西和由洛阳北行，经汾河河谷至大同，再西向进入河西走廊这两条不同的道路，从而把河南、山西也纳入了绿洲丝路的网络。

绿洲丝路的畅通，包括其在木卡姆发展史上的催化作用在第一章已经有过阐述。西域乐舞恰恰也是得益于绿洲丝路而步入鼎盛的。而当其步入鼎盛之后，又凭借着绿洲丝路东渐，在乐工、乐器、乐曲、乐理、乐谱等五个方面给中原汉民族的音乐文化带来了重大的影响，并以唐王朝及其首都长安为中介，影响到了全国各地（包括吐蕃、南诏）以至于扶南（今越南）、朝鲜半岛和日本。

西域乐舞的东渐是通过战争、和亲等历史事件和民间往来完成的。通过战争完成西域乐舞东渐的事件莫过于发生在公元383年的“吕光伐龟兹”最为典型。

《晋书》载："龟兹国西去洛阳八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所。人以田种畜牧为业，男女皆剪发垂项。王宫壮丽，焕若神居"；"苻坚时，坚遣其将吕光率众七万伐之，其王白纯拒境不降，光进军讨平之"；"坚闻光平西域，以为使持节、散骑常侍、都督玉门以西诸军事、安西将军、西域校尉，道绝不通。光既平龟兹，有留焉之志。时始获鸠摩罗什[18]，罗什劝之东还，语在《西夷传》。光于是大飨文武，博仪进止。众咸请还，光从之，以驼二万余头致外国珍宝及奇伎异戏、殊禽怪兽千有余品，骏马万余匹"。[19]其中的奇伎异戏，理当包括龟兹特色独具的乐舞艺术在内，故《隋书·音乐志》谓："龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。"

吕光返回中原途中，在凉州（今甘肃武威）得到了苻坚兵败被杀的消息，遂据凉州自立。先称牧、酒泉公，389年称三河王，396年又称天王，国号大凉（后凉）。他从龟兹带回来的伎乐被凉州人民所吸收、改造，并与当地汉、羌等民族传统音乐相融合，形成了隋唐之季风靡朝野的《西凉乐》。诚如《隋书》所云："西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹乐为之，号为《秦汉伎》。魏太武既平河西得之，谓之《西凉伎》。"《旧唐书》亦载："其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声也。"

通过和亲完成西域乐舞东渐的最重大的事件是发生在公元568年的突厥阿史那公主远嫁长安。经长期战争，至公元6世纪下半叶，中国的北方形成了北周（都长安，故址在今西安市北）和北齐（都邺，故址在今安阳市东北）对峙的局面。双方都有着统一中国北方的雄心大志，都想通过聘木汗可汗之女阿史那公主为后而联合突厥以为外援。经过反复的比较和选择，突厥王庭决定以北周武帝为夫婿，阿史那公主自突厥汗庭（故址在今鄂尔浑河上游杭爱山之北）远嫁长安。为壮行色，当时拥有西域统治权的突厥王朝令西域各城邦国的乐舞高手汇集汗庭作为陪嫁，西至康国（故址在今乌兹别克斯坦撒玛尔罕一带）、东达高昌，西域各地的乐舞伎人随

阿史那公主抵达长安，成为促进中原乐舞发展的生力军。《隋书·乐志》载：“《康国乐》起自周代帝聘北狄为后得其所获《西戎伎》，因得其声。”《唐会要》亦载：“及周武帝聘突厥女为后，西域诸国皆来贺，遂有龟兹、疏勒、康国、安国（故址在今乌兹别克斯坦布哈拉一带）之乐。”

另据《隋书》：“疏勒、安国、高昌并起自后魏平冯氏及通西域因得其伎。”据《旧唐书》：“西魏与高昌通始有《高昌伎》，我太宗平高昌尽收其乐，又造讌后而去《礼毕曲》，今著令者惟此十部。”也就是说，到640年，由《燕乐》、《清商》、《西凉》、《高昌》、《龟兹》、《疏勒》、《康国》、《安国》、《扶南》、《高丽》等十乐部组成的宫廷燕乐最终定格。

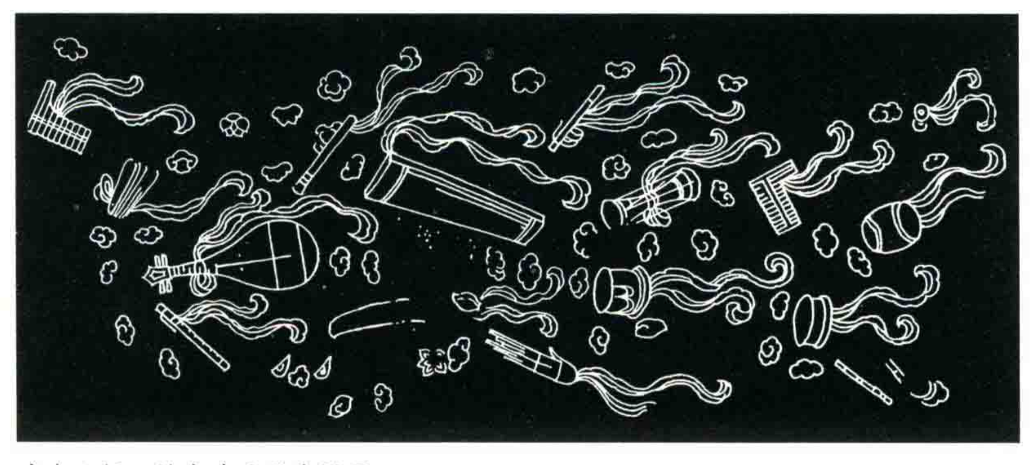
除了战争、和亲等重大历史事件之外，循丝绸之路东来的西域乐舞艺人络绎不绝。1957年出土于西安西部唐鲜于庭诲墓中的唐三彩骆驼载乐舞俑为我们展示了生动的画面：尽管路途劳顿，千辛万苦，作为西域人民友好使者的乐舞艺人们仍要行万里、渡沙迹，把他们的才华和技艺奉献给中原大地。据史书记载，从西域来到中原的著名艺人有龟兹白氏：白明达、白智通及苏祗婆；疏勒裴氏：裴神符、裴兴奴；于阗尉迟氏：尉迟青、尉迟璋；昭武九姓[20]曹、何、米、康、安、史、穆诸氏：曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹昭义、曹保、曹善才、曹刚、曹供奉；何满子、何懿、何堪；米嘉荣、米和、米都知；康昆仑、康阿驮、康老胡雏、康乃；安马驹、安未弱、安叱奴、安金藏；史丑多、史敬约；穆叔儿、穆善才等。除史籍所载者外，流落民间的无名艺人理当更多。“胡姬春酒店，弦管夜铿锵”（贺朝），“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌”（岑参），“摩遮本出海西胡，琉璃宝眼紫髯鬍”（张说）等唐诗即是明证。

传到中原的西域乐器有竖笛（篴，即后世之箫）、横笛、筚篥、唢呐、胡笳、胡琵琶、五弦、竖箜篌、弓形箜篌、羯鼓、蜂腰鼓等，体轻便携，音色各异，经汉民族吸收、改造后逐渐成为最常

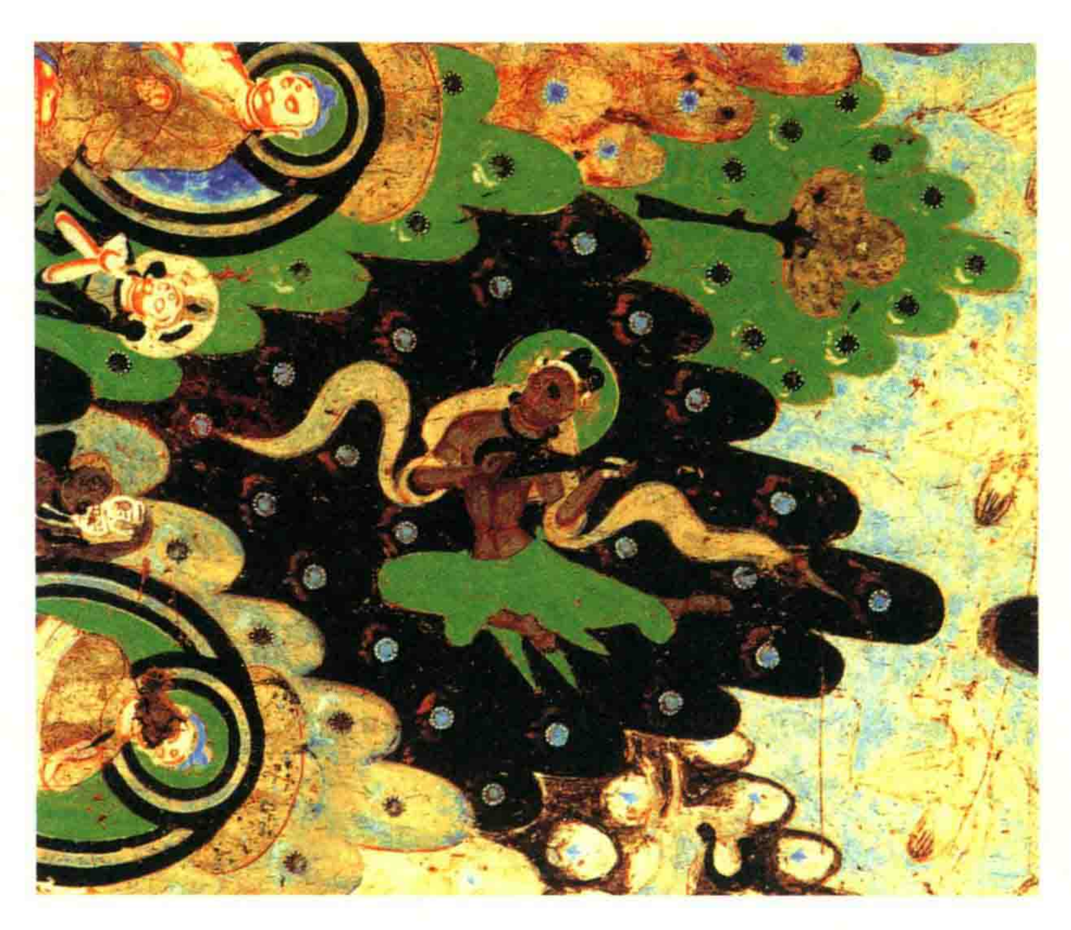
用的传统乐器。至于各种乐器的特点及其组合原则将在后文论述。

《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》、《康国乐》、《安国乐》、《西凉乐》、《天竺乐》等源于西域的大曲先后被归入隋唐宫廷乐部，在隋王朝宫中担任乐正的白明达“创百岁乐、藏钩乐、七夕相逢乐、投壶乐、舞席同心髻、玉女行觞、神仙留客、掷砖续命、斗鸡子、斗百草、泛龙舟、还旧宫、长乐花及十二时等曲”[21]。至玄宗王朝将燕乐改制为坐、立二部伎时，龟兹和西凉的音乐在其中仍据有大比重。故《旧唐书·音乐志》谓：“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用《西凉乐》；鼓舞曲多用《龟兹乐》。”《立部伎》八部中，“自（第三部）《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷；《大定乐》加金钲；唯《庆善乐》独用西凉乐最为闲雅”。《坐部伎》六部中，“自（第二部）《长寿乐》以下，皆用《龟兹乐》”。

在唐代大曲中，至少有《凉州》、《伊州》、《甘州》、《柘枝》、《浑脱》、《剑器》等和西域有涉，除此之外，黄翔鹏先生认为在《教坊记》所列的四十六部大曲中，“龟兹乐”三个字未必是曲，而是一个插入的小标题，也就是说，列在该标题之后的《醉浑脱》、《安公子》、《舞春风》等均为龟兹大曲。另如《春莺啭》也出自西域乐师白明达之手。在鼓吹曲和羯鼓曲中，又有不少曲名如《疏勒女》、《耶婆色鸡》、《色俱腾》明显是从胡地传来或由胡语音译而来的。



库车吐拉不鼓自鸣乐器线描图



奏五弦琵琶飞天

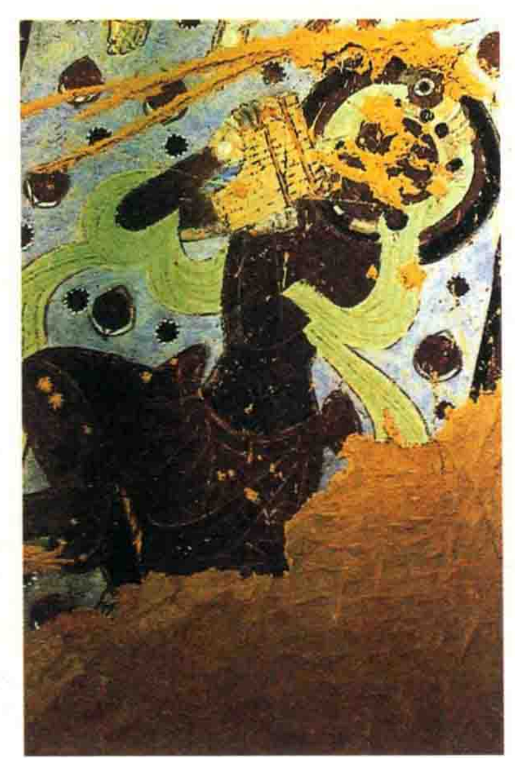
除乐曲之外，胡旋、胡腾、柘枝、剑器、浑脱等舞种，大面、钵头、合生、苏幕遮、狮子、白马等戏弄即有一定情节的歌舞伎乐表演也东传中土。这些舞蹈音乐和戏弄音乐使西域音乐文化更加丰富多彩。

随突厥阿史那公主来到长安的龟兹乐师苏祗婆带来的五旦七声理论从根本上动摇了宫音以外不为调首的传统音乐理论，促进了乐调的多样化，增加了音乐的表现能力。

有学者认为唐代的半字谱源于龟兹，因为这种乐谱有琵琶指位谱和筚篥音位谱两类，而琵琶和筚篥皆由龟兹东传。但因至今并未获得出自龟兹的乐谱实物所证，所以这只能是一种猜测，有待进一步探究考证。

总之，自汉魏至隋唐，西域各类乐舞在中原引起的震动是非同凡响的。故在唐代文人的口中吐出了“逡巡大遍凉州彻，色色龟

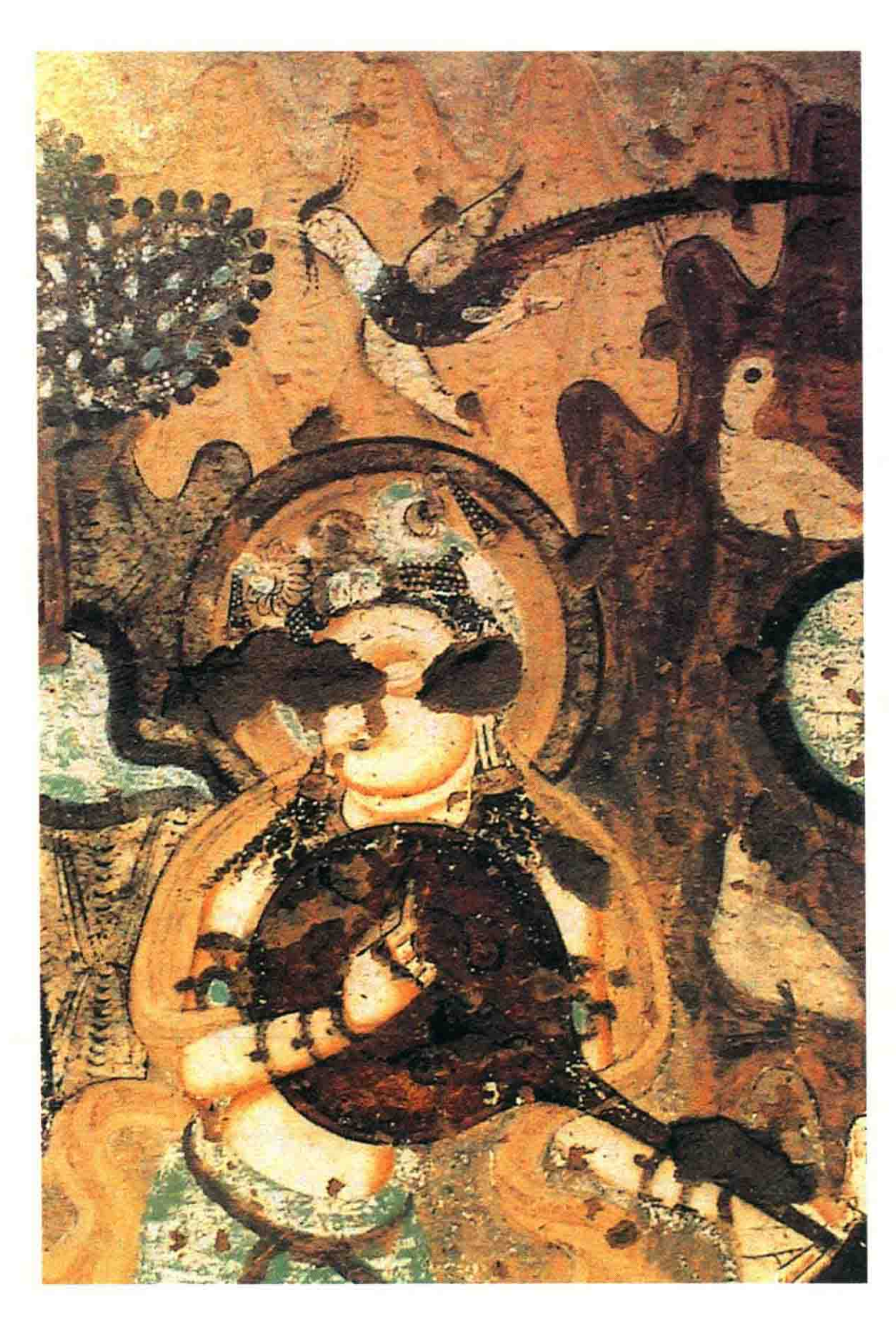

吹笛图


吹排箫图

兹轰绿续”（元稹），“何意天乐中，至今奏胡曲”（戎昱），“城头山鸣鸣角角，洛阳家家学胡乐”（王建），“女为胡奴学胡妆，伎进胡音为胡乐。胡音胡骑与胡曲，五十年来竞纷泊”（元稹）等诗句。

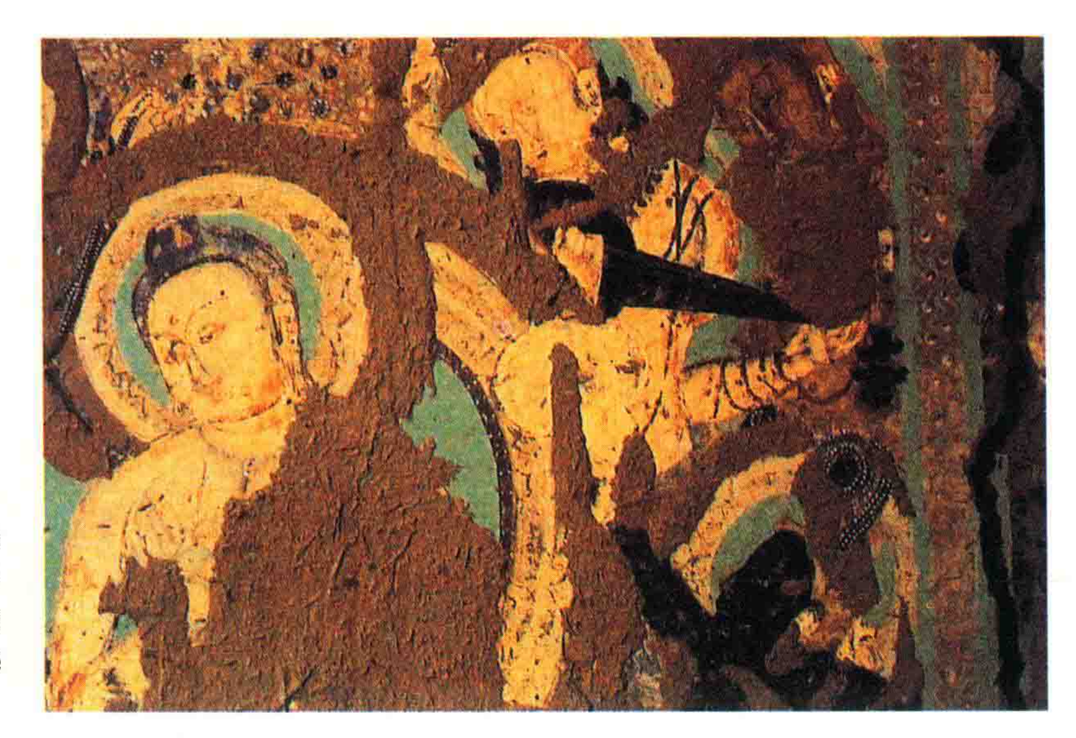
在西域本土，乐舞艺术始终作为人们普遍的爱好保存着久盛不衰的势头。不少史籍的记载即是明证。《新唐书》载：焉耆国（今新疆焉耆一带）“俗尚娱遨”，龟兹国（今新疆库车一带）“俗善歌舞”，于阗国（今新疆和田一带）“人喜歌舞”。受唐太宗之命于627年由长安出发前往印度求取真经的我国古代大旅行家、佛教高僧玄奘走遍丝绸之路南北两道，经过中亚、西亚、南亚143个城国后，于645年回到长安。他以沿途所作的翔实调查为基础撰成了巨著《大唐西域记》，其中留下了屈支（“龟兹”的同名异译）国“管弦伎乐，特善诸国”[22]的权威性评价。

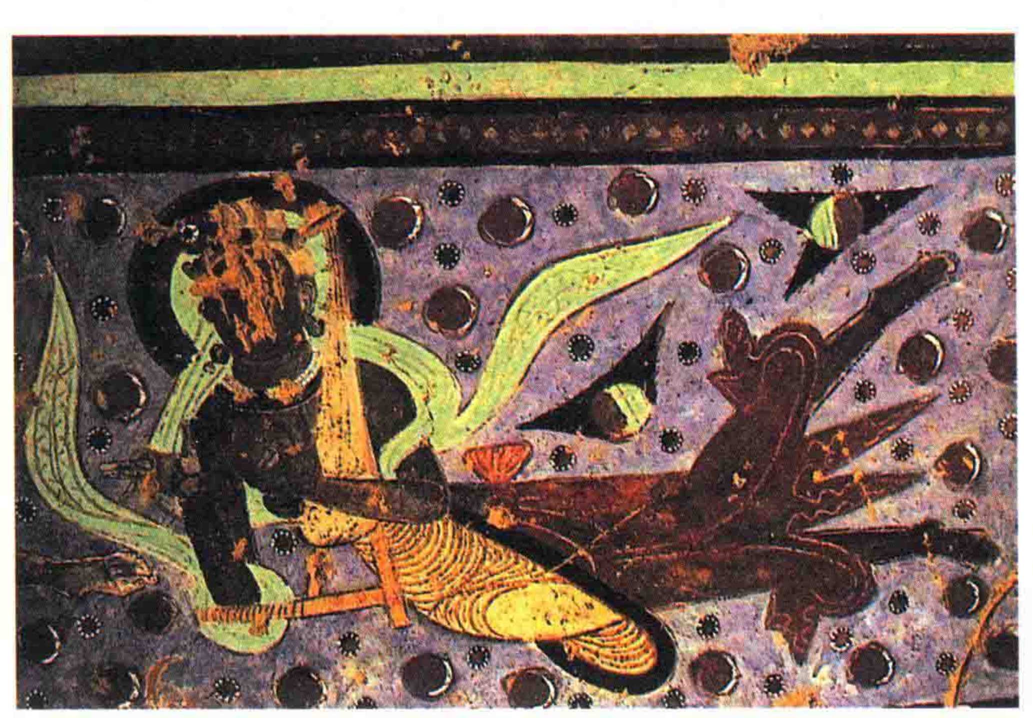
因为音乐艺术所具有的时间性特点，探研一千多年前西域乐舞艺术特色就成为一件非常困难的工作。史籍所载只是一些文字



奏阮咸图

的描绘，残存至今的石窟壁画也给我们留下了一些不一定准确的乐器和乐器组合方式的图像。要寻觅鼎盛期西域乐舞的遗韵遗音，就必须借鉴摩尔根对于人类社会发展的研究、达尔文对于生物进化的研究以及语言学家们对于语言历史研究的方法，即历史文化


克孜尔石窟壁画中出现的这种乐器，在形制上与维吾尔族刀郎热瓦甫相近


奏竖箜篌飞天

残余分析法，通过对横向的当代音乐的比较和鉴别，模拟出纵向的音乐发展概况来。就鼎盛期西域音乐文化而言，不妨从库车、喀什、吐鲁番等南部、东部新疆各维吾尔聚居区的传统音乐出发，通过这些音乐之间的比较，与相邻地区各民族、各地区、各国家



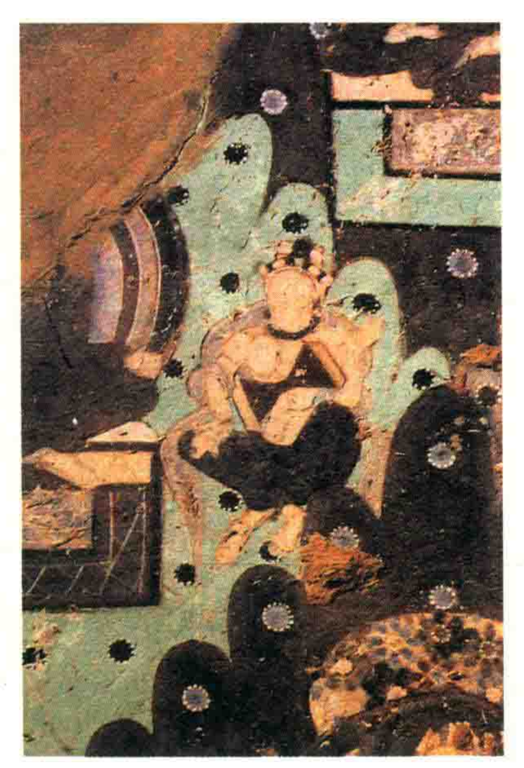
吹笙图

传统音乐的比较，与曾经涉足过该地区或与该地区有过政治、经济、文化交流的各民族音乐的比较，与可以被称作丝绸之路音乐残存的古老乐种的比较，结合史籍记载、文人诗作、古谱解读，结合残存壁画、出土文物，结合人文科学相关学科的研究成果，互相借鉴、互相印证、互相补充、互相修正，才可能勾画出它的轮廓来。[23]下文所列鼎盛期西域乐舞的诸方面特点，即是笔者取上述方法所作努力的初步结果。

鼎盛期西域乐舞有着丰富的体裁和题材。

《隋书·音乐志》载：龟兹“歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽儿，舞曲有小天，又有疏勒盐”；疏勒“歌曲有亢利死让乐，舞曲有远服，解曲有盐曲”。其中的“解曲”，可以理解为相近于现代维吾尔《十二木卡姆》中的“迈尔乎里”，即依据前面歌曲的旋律变奏发展而成的器乐曲。这歌、舞、乐三种体裁归为一体，“大曲”就应运而生。据《唐六典》卷十四“ 协律部”条载：“燕乐，西凉、龟兹、


奏弓形箜篌图

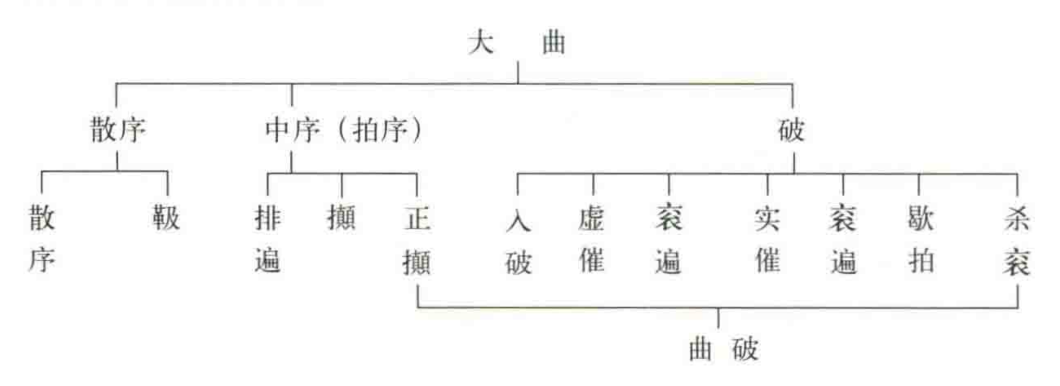

击鼓图

疏勒、安国、天竺、高昌，大曲各三十日。”这条史料是说唐宫廷太常寺在籍乐人对每一种大曲具体的学习时间，说明最晚在唐代初期（公元7世纪），龟兹、疏勒、高昌等地区的乐舞艺术中，已经有大曲存在。

西域大曲的结构当与史籍所载唐大曲的结构相一致：由“散序”、“中序”和“破”三部分组成，遵循着“散、慢、中、快、散”的速度变化序列和由深沉至抒情，再至欢快、热烈的情绪发展模式。

唐代大诗人白居易在其诗作《霓裳羽衣歌》中记述了大曲《霓裳羽衣》的表演过程：“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞（散序六徧无拍，故不舞也）。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆（中序始有拍，亦名“拍序”）。飘然转旋（去声）回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生（四句皆霓裳舞之初态）。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼（许飞琼萼绿华皆女仙也）。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮

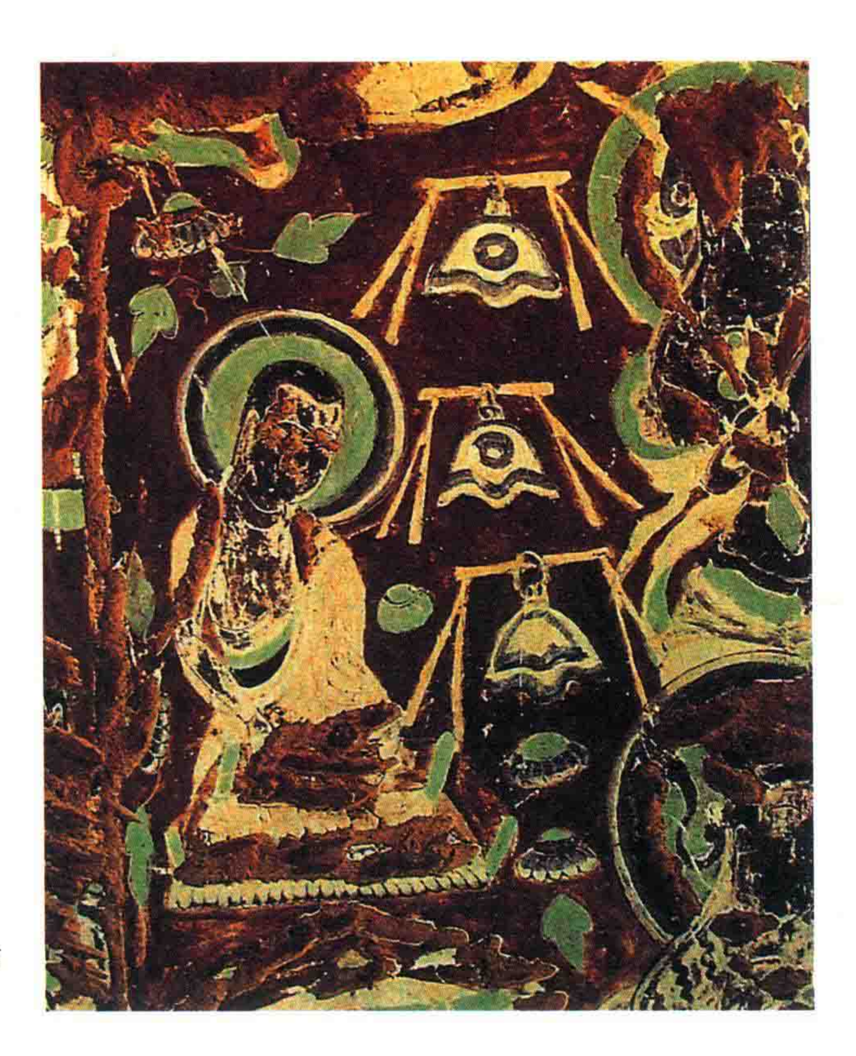
唐宋大曲结构系统表[24]



（霓裳破凡十二遍而终）。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声（凡曲将毕皆声拍促速，霓裳之末长引一声也）。”“散、慢、中、快、散”的速度变化序列跃然于纸，成为唐大曲结构的实际例证。《十二木卡姆》中的“琼乃额曼”部分、西安古乐中的套曲和潮州庙堂音乐都保持着如史籍所载唐大曲的“散、慢、中、快、散”的速度变化序列，从而使我们看到了这些古老乐种和隋唐燕乐大曲在结构方面所具有的共同点。

关于西域音乐的乐律乐调，最权威的记载莫过于《隋书·音乐志》上关于“苏祇婆五旦七声”的记载：开皇二年，高祖（隋文帝）“诏求知音之士集尚书参定音乐，郑译曰：‘先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之。答云：父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。以其七调勘校七声，宴若合符。一曰娑陀力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调，以华言译之，旦者则谓均也，其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。已外七律，更无调声’”。

对于这一段记载，近年来许多学者从不同的角度发表了各种



柏孜克里克石窟
壁画中的编钟

观点，就目前的理解，可以认为：

（1）苏祗婆出身于乐师世家，其父在当时的西域被称作“知音”，在音乐界享有盛誉。由他带到中原的“代相传习”的乐律、乐调理论应当具有典型性和代表性，可以作为我们研究鼎盛期西域音乐乐律、乐调的依据。

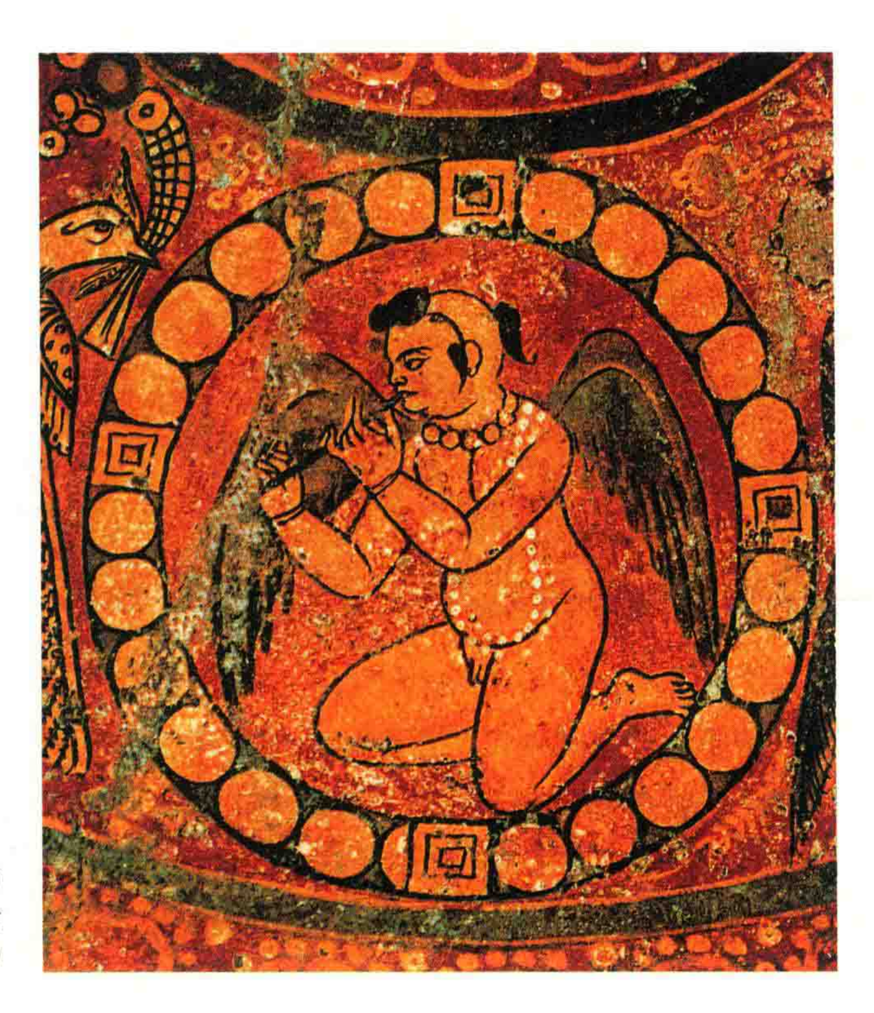
（2）鼎盛期西域音乐使用着七声音阶。这七声的名称分别为沙陀力、鸡识、沙识、沙侯加滥、沙腊、般赡、俟利箑；相当于宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫。至于这七声所谓平声、长声、质直声、应声、应和声、五声、斛牛声的“华言”，是生活在西域的中原汉族乐工所固有的称呼，还是苏祗婆将“五旦七声”理论带到中原后汉族乐工翻译的称呼，尚待考据。



苏巴什出土的舍利盒

（3）在七声之名中，语意最明确的莫过于“般赡”。这是一个波斯语词汇，意为五，本段史料中也将其称为“华言五声”，明确地指出了这个乐音在乐调音列中处于第五个音的位置。我们若进行推算，只有把“二曰鸡识”作为乐调音列中的首音，才有将“般赡”称作“五声”的可能。而这个“鸡识”，被华言称作“长声”。顾名思义，这是一个发音最长、地位最重要的乐音，恰恰又与乐调首音的要求相符合。“沙腊”是“鸡识”的上方四度音，被称作“应和声”，也符合中国古而有之的将调首音的上方四度音称作“和”的习惯。由此三点，可以认为在古代西域乐调中，是把“鸡识”即“商”作为调首的。而潮乐弦丝所使用的“二四谱”以“二”为调首，与以“二曰鸡识”为调首也相吻合。

中原汉族传统音乐强调“宫”，尊之曰“君”；西域乐调强调“商”，称其为“长声”。也许，这正表现了中原人和西域人不同的审美心理：以“宫”为调首偏于阳刚，以“商”为调首偏于阴柔。



舍利盒盖上的吹筚篥有翼童子（迦陵频伽）

联系到自古中原汉民族对太阳、对父亲的崇拜和西域兄弟民族对月亮、对母亲的崇拜，可以说这又和中原人、西域人所处的不同地域生态环境有关。中原雨水充沛，甚至常洪涝成灾，“万物生长靠太阳”。对太阳的崇敬、对阳光的渴望反映着充足的阳光对中原人生产、生活的至关重要。而西域以日照长、阳光烈著称于世，对于经常要出没戈壁沙漠的西域人来说，烈日的炙烤甚至会成为一种灾难，只有夜晚的星星和月亮才是戈壁旅人最好的伴侣和指路明灯。在这里，具有阴柔之美的水又是绿洲人的生命之源，滋润着绿洲人的心田。因此，在绿洲人的歌谣里，你极少听到赞颂太阳的词句，而月亮、星星、清泉却为绿洲人世世代代所赞颂。在乐调中以“商”为调首当也是对阴柔之美执着追求的一种反映。

（4）对于“沙侯加滥”和“俟利箑”两音，已经有不少音乐学

家指出它们具有“中立音”的性质，即“沙侯加滥”与“鸡识”构成中立三度，“俟利箑”与“鸡识”构成中立六度。

关于四分中立音的起源问题目前音乐学界有诸多不同看法。但“古代波斯音乐中即有四分中立音存在”是大家的共识。而在秦汉以前，塔里木盆地的主要居民均操印欧语系伊朗语族的语言，和古代波斯文化有着千丝万缕的联系，在塔里木盆地土著的音乐中存在四分中立音当不足为奇。多种律制并存的基因世代相传，直到以《十二木卡姆》为代表的维吾尔木卡姆。[25]在流传于当今西北地区的古老剧种秦腔和流传于东南沿海的福建南音、广东潮乐中，也可见到中立三度、中立六度、中立七度等特殊音程。也许，这些都为我们彰示着古代丝绸之路音乐的遗踪。


巴楚出土的奏乐陶俑

（5）所谓五旦七声，历来有是以五个“旦”为调首，分别建立不同的乐调（所谓的“为调式”），还是以五个“旦”为宫音，分别以这个宫音系统中的七个音为调首建立乐调（所谓的“之调式”）之争。对于隋太乐乐律的黄钟音高，各位方家也意见不一，有人认为相当于F，有人认为相当于G。[26]

如按照“为调式”的思维，苏祇婆的“五旦七声”三十五调可能是：

黄钟旦七调：F（G）宫，F（G）商，F（G）角，F（G）变徵，F（G）徵，F（G）羽，

F（G）变宫；

太簇旦七调：G（A）宫，G（A）商，G（A）角，G（A）变徵，G（A）徵，G（A）羽，

G（A）变宫；



出土于库车县苏巴什古寺舍利盒壁所绘苏幕遮活动中的乐舞队

姑洗旦七调：A（B）宫，A（B）商，A（B）角，A（B）变徵，A（B）徵，A（B）羽，

A（B）变宫；

林钟旦七调：C（D）宫，C（D）商，C（D）角，C（D）变徵，C（D）徵，C（D）羽，

C（D）变宫；

南吕旦七调：D（E）宫，D（E）商，D（E）角，D（E）变徵，D（E）徵，D（E）羽，D（E）变宫。

如按“之调式”的思维，苏祇婆的“五旦七声”三十五调则可能是：

黄钟旦七调：F（G）宫，G（A）商，A（B）角，B（#C）变徵，C（D）徵，D（E）羽，E（#F）变宫；

太簇旦七调：G（A）宫，A（B）商，B（#C）角，#C（#D）变徵，D（E）徵，E（#F）羽，#F（#G）变宫；

姑洗旦七调：A（B）宫，B（#C）商，#C（#D）角，#D（#E）变徵，E（#F）徵，#F（#G）羽，#G（#A）变宫；

林钟旦七调：C（D）宫，D（E）商，E（#F）角，#F（#G）变徵，

G（A）徵，A（B）羽，B（$^{\#}$C）变宫；

南吕旦七调：D（E）宫，E（$^{\#}$F）商，$^{\#}$F（$^{\#}$G）角，$^{\#}$G（$^{\#}$A）变徵，A（B）徵，B（$^{\#}$C）羽，$^{\#}$C（$^{\#}$D）变宫。

而在三种版本的维吾尔《十二木卡姆》中所存在的乐调[27]为：

1960年版：　C=1　G=1

C=2　D=2　G=2　A=2

D=3　E=3　G=3　B=3

A=3　C=5　D=5　G=5

D=6　A=6

$^{\#}$F=7　B=7

1994年版：　D=1　F=1　G=1

C=2　D=2　E=2

D=3　E=3　$^{\#}$F=3

B=$^{\#}$4

C=5　D=5　G=5　A=5

D=6　E=6

$^{\#}$C=7　D=7　E=7　$^{\#}$F=7　B=7

1997年版：　D=1 G=1

D=2　E=2

D=3　E=3　$^{\#}$F=3

$^{\#}$C=4

D=5　A=5

D=6　E=6　B=6

$^{\#}$C=7　$^{\#}$F=7

倘若将维吾尔《十二木卡姆》中的乐调与苏祇婆“五旦七声”三十五调相比较，大部分都能得到对应。有一些版本中的苏祇婆“五旦七声”文字中有“二曰鸡识，华言长声，即南吕声也”的记载，如按隋太乐乐律黄钟音高为F来计算，南吕声的音高应该是D，而在以木卡姆为代表的维吾尔传统音乐之中，以D为调首最为



和田出土的奏乐陶片

常见，这应该也不是偶然的巧合。

各种乐律同时并存，调首音的音高位置及首调唱名多样，音列及其中各乐音的运动趋势多变，这使得西域音乐的乐调种类繁多、变化复杂。由此，《隋书·音乐志》对《龟兹乐》作出了“其声多变异”、“新声奇变”的评价。

陈旸《乐书》载：“唐自天后末《剑器》入《浑脱》始为犯调之始。《剑器》宫调，《浑脱》角调，以臣犯君，故有犯声。”元稹诗作《何满子歌》称：“犯羽含商移调态，留情度意抛弦管。”《剑器》《浑脱》两曲均出自西域，何满子祖籍中亚“昭武九姓”中的何国。这种犯调手法想必先存在于西域音乐之中，后来才传入中原。

今维吾尔《十二木卡姆》中多种乐律并存、乐调繁复多变的特点在上一章已作过介绍，从而又使我们看到了蕴于其中的西域乐舞的“遗传因子”。

黄翔鹏先生在他的最后几年中还做了一项具有特殊意义的工作，那就是通过对于古谱的重新解读，寻觅古代音乐的遗踪。1991年7月在中国香港举行的“国际传统音乐学会第31届世界年会”上，他首次发布了宋词曲牌《瑞鹧鸪》，若用简谱首调记谱法，本



克孜尔出土的奏乐木雕俑

乐曲的曲谱如谱例二十七。

当年笔者第一次听了这首乐曲的演奏录音，就意识到它与当代以木卡姆为代表的南部新疆维吾尔族传统音乐是何其相似乃尔！请看：乐调音列为 $\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,4\,5$，而以 $\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,4$ 五者为骨干，$\underset{\cdot}{5}\rightarrow\underset{\cdot}{7}\rightarrow1\rightarrow2$ 及 $\underset{\cdot}{7}\rightarrow4$ 式的进行，以 $\underset{\cdot}{7}$ 为乐曲结音。这些都是木卡姆和南部新疆维吾尔族传统音乐的典型特点啊！对此黄先生在与笔者的通信中说：

> 我认为【瑞鹧鸪】来自唐代开、宝间《舞春风》大曲的“摘遍”，可能是中间的歌唱部分（这纯为猜测）。
>
> 一、见清代词学家万树《词律》卷八：“又名《舞春风》。”
>
> 二、《舞春风》是曲名（用《》号），而【瑞鹧鸪】是牌名（用【 】号）。

（谱例二十七）

瑞鹧鸪

选自《碎金词谱》

柳永《乐章集》卷十南吕调
存谱笛色作六字调

1＝G

4 – 3 2 – – 7 1 2 – |

2/4 2 1 2 7 1 | 2 4 3 2 1 | 7 1 2 1 2 |

7 6 5 | 5 7 5 4 | 5 5 7 1 | 1 2 4 5 |

4 3 2 | 2 1 7 1 | 2 4 3 2 4 | 5 4 3 2 |

2 1 2 1 2 | 4 5 4 3 | 2 4 5 5 4 | 2 4 3 2 4 |

5 4 3 4 | 4 1 2 1 2 | 4 5 4 3 | 2 2 4 5 4 |

2 5 4 3 | 2 1 2 7 1 | 2 4 3 2 | 2 5· 4 5 |

4 5 4 3 | 2 7 1 7 1 | 2 1 4 3 2 | 1 2 7 6 5 |

5 4 5 4 3 | 2 2· 4 5 | 4 3 2 | 1 2 7 6 5 |

5 7 1 7 5 4 | 5 7 1 2 1 7 1 | 7 4 5 4 | 2 2 4 |

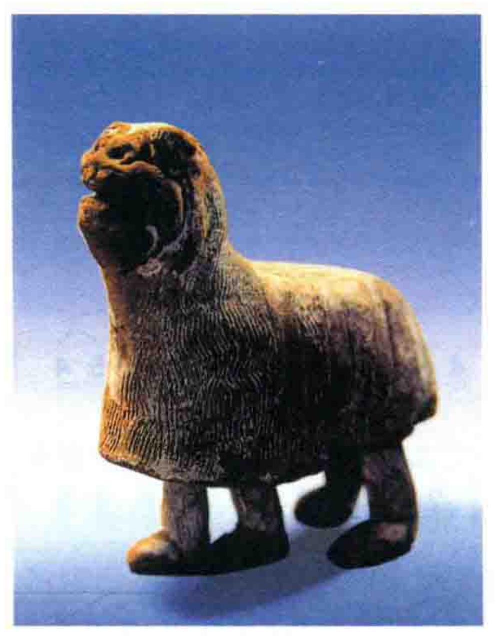
5 4 3 2 1 | 1 5 5 7 1 | 2 1 7 1 | 7 – ‖

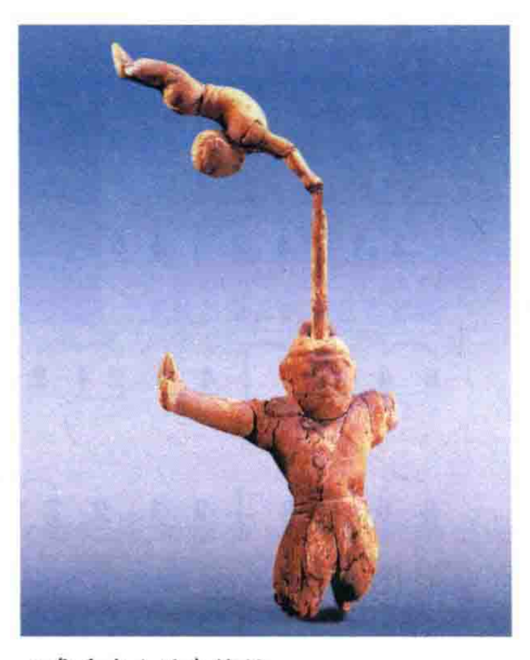
5 6 7 1 2 3 4 5 5 7 1 2 4 5→7→1→2 7→4 7

黄翔鹏据柳永时太常律南吕调按固定调名以上字作勾译谱


吐鲁番出土的舞士俑


吐鲁番出土的马舞俑


吐鲁番出土的狮舞俑


吐鲁番出土的杂技俑

三、《舞春风》是大曲。

见《教坊记》所列“曲名”，最后四十六曲之前又冠以“大曲名”三字，《舞春风》为倒数第八曲。

四、《舞春风》是龟兹大曲。

这一点，稍微复杂一点，我在《中国文化》第四期以及此次会议[28]论文中都只说了结论而略去了考证。今述之如下：

《教坊记》四十六大曲，自《踏金莲》至《千春乐》共



吐鲁番出土的戏弄俑

三十二首，地方出处可考者如《凉州》、《伊州》、《甘州》、《霓裳》，出自前代清乐者如《泛龙舟》、《采桑》、《后庭花》等，他如已知《柘枝》出自中亚，《回波乐》出自氐羌踏歌，都不是龟兹乐。

但第三十三曲龟兹乐至第四十六曲《同心结》从可考者讲：第三十四曲《醉浑脱》，我们知道浑脱舞是来自龟兹的（《中国舞蹈史》对此有详论）；第三十八《安公子》在隋代说是胡曲，未言什么胡，但乐调用太簇角，知道是龟兹角调；下面第三十九曲就是《舞春风》了。

我还以为第三十三“龟兹乐”三字也未必是曲，可能也像“大曲名”三字一样，只是个插入的小标题吧！

当然最重要的还是音乐本身的证据。

黄先生的研究成果是对有关西域乐舞的研究强有力的支持，对《龟兹乐》乐曲的解读曲谱也是他一大心愿。谁知天公无情，过






西安出土的胡人奏乐俑

早召先生西归，为我们留下了无尽的悲痛和遗憾！

鼎盛期西域乐舞所使用的乐器，史籍上有所记载；石窟残存壁画，出土的纸、绢、麻布画，器皿壁绘，泥塑、木雕、乐舞俑等也都给我们提供了信息。现在新疆境内残存的石窟壁画主要集中在古代龟兹和高昌这两个地区，龟兹地区现存石窟9处：克孜尔、库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛札巴赫、托乎拉克埃肯、台台尔、温巴什和苏巴什，洞窟总数达五百余个。仅克孜尔一处，就有编号洞窟236个，壁画一万余平方米，因此与敦煌莫高窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟并列为中国四大石窟。其建造期自魏晋至唐（3—9世纪），在四大石窟中开凿最早。高昌地区的主要石窟为吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、胜金口、奇康湖、拜西哈尔等，洞窟总数达两百多个。其中的柏孜克里克石窟现存83个，存壁画一千余平方米。其开凿始于5世纪，止于14世纪，可见高昌地区较长地保持了佛教、摩尼教的信仰。石窟壁画为西域美术和乐舞艺术的研究提供了宝贵的资料。器皿壁绘中最值得一提的是日本国大谷光瑞探险队1903年在库车苏巴什遗址掘得的一个舍利盒（盛放佛教高僧骨灰的容器），盒盖绘有奏乐迦陵频伽（有翼童子）图，盒壁绘有乐舞队伍，其中有10名舞蹈者和6名乐手的形象，被学者认为是“苏幕遮”盛会的生动写照。

至今，新疆境内出土的乐器实物不多。被断代为魏晋至隋唐


吐鲁番出土的戏弄头像

时期的只有5种（其中有两种是明器即陪葬的泥质乐器模型）：1959年出土于巴楚县脱库孜萨来古城的鹰骨竖笛，1989年出土于鄯善县鲁克沁镇三个桥村的横笛，1995年出土于墨玉县库木拉巴特遗址的人头形陶埙，1960年出土于吐鲁番阿斯塔那第336号墓的琵琶明器和两件细腰鼓明器。

综观上述各方资料及实物分析，鼎盛期西域乐舞所使用的乐器应有：

吹管类：竖笛、横笛、排箫、筚篥、（唢呐？）[29]、笙、铜角、贝、埙。

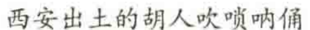
拨弦类：五弦琵琶、曲项琵琶、箜篌（包括竖箜篌、弓形箜篌、卧箜篌）、阮、筝。

打击类：羯鼓、腰鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、大鼓、串鼓、铜钹、沙锣、铃、悬钟、拍板。

上述乐器中有的出自本地，有的源于中原，有的来自西亚、北非，有的是南部印度之物，有的是北方游牧民族之器。但它们在形制、演奏技法各方面又和发源地的原乐器有所不同。这明示了西域乐舞从东西南北方汲取了养分，同时也经历了一个消化吸收及变异的漫长历史过程。

这些乐器具有丰富的音色和表现力。体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣，木制、铁制、革制、铜制，不同的质地、不同的发音原理使得件件乐器的音色各异，既能表现抒情动人的曲调，又可营造庄严宏伟、欢快热烈的气氛。由这些乐器组合而成的乐队具有宽广的音域，吹管的笛、筚篥吹奏旋律，笙奏和音，拨弦乐器弹出节奏型化的旋律即“细拍子”，打击乐器通过“粗拍子”鲜明地奏出乐曲的节奏型以供舞蹈，铜角、贝、大鼓、沙锣、铜钹等发音洪大的乐器烘托气氛，分工合作，珠联璧合。





西安出土的胡人吹唢呐俑



西安出土的唐三彩载乐舞俑

在以后的历史进程中，有些乐器传承至今，有些乐器有所变异，有些乐器失传，也有些新乐器产生和被吸纳，但拨弦乐器和打击乐器始终在维吾尔民族乐队中占据着不可替代的重要位置，这当然和歌舞音乐在维吾尔族传统音乐中所据有的大比重有关。而西域乐舞和维吾尔木卡姆音乐所共有的乐器使用和组合方式的特点又为两者之间的亲缘关系提供了佐证。

综合本节所述，读者一定看到了鼎盛期西域乐舞所展现的辉煌，也看到了鼎盛期西域乐舞与维吾尔木卡姆之间在体裁、结构、乐律、乐调、曲调、乐器等诸多方面所存在的共性，从而说明鼎盛期西域乐舞已经为维吾尔木卡姆的最终形成提供了足够的历史积淀。

第三节 回鹘的西迁和“回鹘—西域音乐文化”的形成

840年，新疆乃至中国历史上发生了一件大事，那就是漠北回鹘的举部西迁。回鹘乃高车之后，而高车又与古代我国北方的劲旅匈奴有着亲密的血缘关系。《北史》卷九八《蠕蠕传》及《高车传》载：“高车盖古赤狄之余种也。初号为狄历，北方以为高车丁零。其语略与匈奴同而时有小异，或云其先匈奴甥也。”《魏书·高车传》载高车之氏中有一支为袁纥，大多数历史学家认为回鹘、回纥乃至今世的维吾尔、裕固皆为这一词汇的不同音译，而丁零、狄历、铁勒、敕勒等称谓又都源自于“狄”。

匈奴、高车、铁勒、突厥、回纥（鹘），这些同操阿尔泰语系突厥语族语言的民族可能是代相传承的世系。他们游牧在我国古代被称作漠北的广袤草原，即东起嫩江流域，南至长城及天山北麓，西及中亚，北连叶尼塞河上游与贝加尔湖周围。匈奴汗国、高车汗国、铁勒汗国、柔然汗国、突厥汗国，一个个政治实体时而崛兴，时而消亡，至647年，唐王朝在漠北置瀚海都督府，立回纥部酋吐迷度为都督，确立了回纥在漠北的霸主地位。744年，回纥首领骨力裴罗得到唐朝承认后自立为骨咄禄毘伽阙可汗，“东际室韦，西抵金山，南跨大漠，尽有突厥故地”的回纥汗国正式宣告成立。

回纥及其先世都有着爱好音乐的传统。《后汉书·匈奴传》载：“匈奴俗岁有三龙祠，常以正月、五月、九月戊日祭天神。……走马及骆驼为乐。”在这种集祭祀与娱乐为一体的集会上，音乐想也必不可少。北匈奴西迁后，有一部分留在龟兹以北天山腹地建立



柏孜克里克石窟伎乐图

了悦般国。其乐部名曰《悦般乐》，在隋唐之际也曾东传中土。《魏书·高车传》载："其人好引声长歌"；"喜致雷霆，每震则呼射天而弃之移去。至来岁秋马肥复相率候于震所埋羖羊，然火拔刀女巫祝说"；"男女无小大皆集会，平吉之人则歌舞作乐，死丧之家则悲吟哭泣"；"高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万"。收入《乐府诗集》的《敕勒歌》，是脍炙人口的我国北方游牧民族古典诗歌，对其作者斛律金的族源及原作的语言归属，学者们有多种看法。有的认为既然敕勒是"狄"的不同音译，斛律又是高车六氏之一，《敕勒歌》应是以突厥语创作的高车部落歌曲。《魏书·高车传》又载："倍侯利质直勇健过人，奋戈陷阵，有异于众。……处女歌谣云：'求良夫，当如倍侯。'"可知高车部落有着高歌赞英雄、赞家乡和表达情感的传统。出于高车部对音乐的爱好，北魏王朝曾"赐乐器一部，乐工八十人"。如此众多的音乐人才来到高车，必然会带来中原汉族音乐文化既深且巨的影响。




柏孜克里克出土的回鹘文经卷奏乐图


奇康湖吹筚篥线描图

《北史·突厥等传》载:“五月中旬集他人水拜祭天神”;“男子好樗蒲，女子好踏鞠，饮马酪取醉，歌呼相对。敬鬼神，信巫”。《隋书·突厥传》则载:“五月中多杀羊马以祭天。”《新唐书·酷吏来俊臣传》记述着突厥(原文误作吐蕃)酋长阿史那斛瑟罗的婢女善歌舞，说明突厥社会上下各层对音乐都有着共同的爱好。唐代乐曲中有《突厥三台》、《突厥盐》之名，又可见突厥和中原早就有了音乐文化的交流。《旧唐书·回纥传》载:“回纥登里可汗营于陕州黄河北。元帅雍王领子昂等从而见之，可汗责雍王不于帐前舞蹈礼倨。子昂辞以元帅是嫡孙，两宫在殡，不合舞蹈。回纥宰相及车鼻将军庭诘曰:‘唐天子与登里可汗约为兄弟，今可汗即雍王叔，叔侄有礼数，何得不舞蹈。’”这里的“舞蹈”可能是一种迎宾的歌舞形式。在成书于8—10世纪的《弥勒会见记》、《两个王子》、《玄奘传》、《金光明经》等古代回纥文献中，可以见到乌尤恩(意为:游戏、演出)、叶尔(意为:歌曲)、布铁克(意为:舞蹈)等词汇，从而印证了这些艺术表演形式在回纥汗国的社会生活中确实



阿斯塔那出土的奏乐纸画

存在。

回纥汗国与唐王朝关系密切，相互的联姻达到7次之多，这对血缘胤化和文化交流所起的作用不言自明。葛勒可汗于757年遣其子叶护及将军帝德率骑兵四千余随同唐元帅广平王李俶及将军郭子仪击败安禄山并收复长安，牟羽可汗于763年亲率骁骑四千与唐朝李光弼、仆固怀恩等共同平定史朝义之乱，长寿地天亲可汗顿莫贺派将军兼内宰相颉干迦斯率兵出天山北麓光复北庭，这一系列共同参与的重大军事行动，对于相互间的政治、经济、文化交流又必然是巨大的推动。唐王朝和回纥汗国之间也有过音乐文化的交流，如唐大曲《胡渭州》中的“破”即为《回纥调》。

840年，漠北回鹘汗国发生了一连串的天灾人祸。《新唐书·列传二一七下·回鹘传》载：“武宗即位，以嗣泽王溶临告，乃知



柏孜克里克出土的摩尼教奏乐图

共国乱。俄而渠长句録莫贺与黠戛斯[30]合骑十万攻回鹘城，杀可汗，诛掘罗勿，焚其牙，诸部溃，其相驱职与庞特勒[31]十五部奔葛逻禄，残众入吐蕃、安西。”

葛逻禄和回鹘同为突厥语部族，已先期进入葱岭东西的费尔干纳盆地和塔里木盆地。漠北回鹘汗国溃亡之后，驱职与庞特勒的目标很明确：西奔葛逻禄，以图转机。回鹘部众中的十五部经过长途跋涉，终于来到葛逻禄，并与葛逻禄、样磨、突骑施、处月、古斯等突厥语部落以及粟特等伊朗语部族一起建立起了一个政治共同体——喀喇汗王朝。

另一支回鹘来到了当时被吐蕃占领的天山北麓一带，并击溃吐蕃的军事力量，建立了东起高昌，北抵庭州（今新疆吉木萨尔县），西括龟兹的西州回鹘汗国（又称“高昌回鹘汗国”）。第三支据河西，在今甘肃张掖一带建立了甘州回鹘汗国，并在以后的历史长河中演变成了近代的裕固族。

从9世纪到13世纪初，西域境内形成了喀喇汗王朝和西州回鹘汗国的对峙。这两个突厥语王朝的建立，是继匈奴、突厥的统治之后塔里木盆地的第三次突厥语部族统治，这对当地居民成分的回鹘

化和居民语言的突厥化无疑是极大的推动并得以渐次完成，突厥语成了塔里木盆地居民共同的语言。


阿斯塔娜出土的奏乐图

回鹘、葛逻禄等突厥语部族在漠北时以牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活，属于草原文化类型。来到西域之后，在当地自然生态环境和生存机制的制约下，不得不接受当地绿洲原有居民的影响而逐渐转变为以绿洲农耕为主要生产方式，过村落定居生活的绿洲文化类型。对于一个民族来说，生活环境和生产方式、生活方式的转变乃至文化机制的根本性转变是一个漫长而痛苦的过程，甚至是一个“脱胎换骨的改造”[32]，同时也是一次文化的跃迁。在回鹘入主以前，塔里木盆地的各种文化都因自身已经发展到了相当的高度而只是相互影响，难以相互融合。回鹘来到此地并执掌统治权之后，对于各种文化都取择优汰劣的态度，促进了东西方文化的融合。同时，漠北时期的传统文化也不可能被回鹘所彻底摒弃。于是经过反复的交融和汇合，一种新型的回鹘—西域文明产生并渐趋成熟。

这一时期西域史上所发生的另一件大事是伊斯兰教的东渐。伊斯兰教由穆罕默德于610年创立于阿拉伯半岛，以“六信”、“五功”为基本信仰和行动准则，反对偶像崇拜。其势力于651年秋扩大到了波斯并波及中亚。8世纪，唐朝大将高仙芝战败，锡尔河、阿姆河流域归入伊斯兰教的势力范围。10世纪，随着喀喇汗王朝苏里唐·萨图克·博合拉汗的皈依，伊斯兰教在葱岭东西普遍流传。经过近百年长期而惨烈的圣战，和阗地区于11世纪接受了伊斯兰教的信仰并归入到喀喇汗王朝的版图。



唐代烽燧

喀喇汗王朝跨葱岭东西，伊斯兰教的传入又使得这里的人民进一步加强了与波斯—阿拉伯的联系。较长时间的稳定为这里的经济带来了繁荣，城市生活有了很大的发展。王朝统治境内各民族相互融合、异化，与外部的交流也日趋频繁，科学文化在经济繁荣、民族融合和对外交流的推动下有了巨大发展，尤素甫·哈斯·哈吉甫的《福乐智慧》、玛赫穆德·喀什噶里的《突厥语大词典》等巨著相继问世。鼎盛期西域乐舞与古代波斯音乐、印度音乐、巴格达音乐相撞击，造就了蜚声全球的法拉比和依本·西纳这两位音乐巨匠。

法拉比全名为穆罕默德·依本·艾卜奈斯尔·艾勒·法拉比，相传是出生在中亚巴拉沙衮地方的突厥人，但他的著作却多以阿拉伯文著述。他不仅是一位卓越的作曲家和音乐理论家，也是一位哲学家、医学家和文学家。他撰写了《卓越的全书》等一系列音乐理论著作，就音乐的来源与演变，乐调的性质和使用，音乐的结构、节奏和旋律等多方面的内容发表真知灼见，对以后阿拉伯

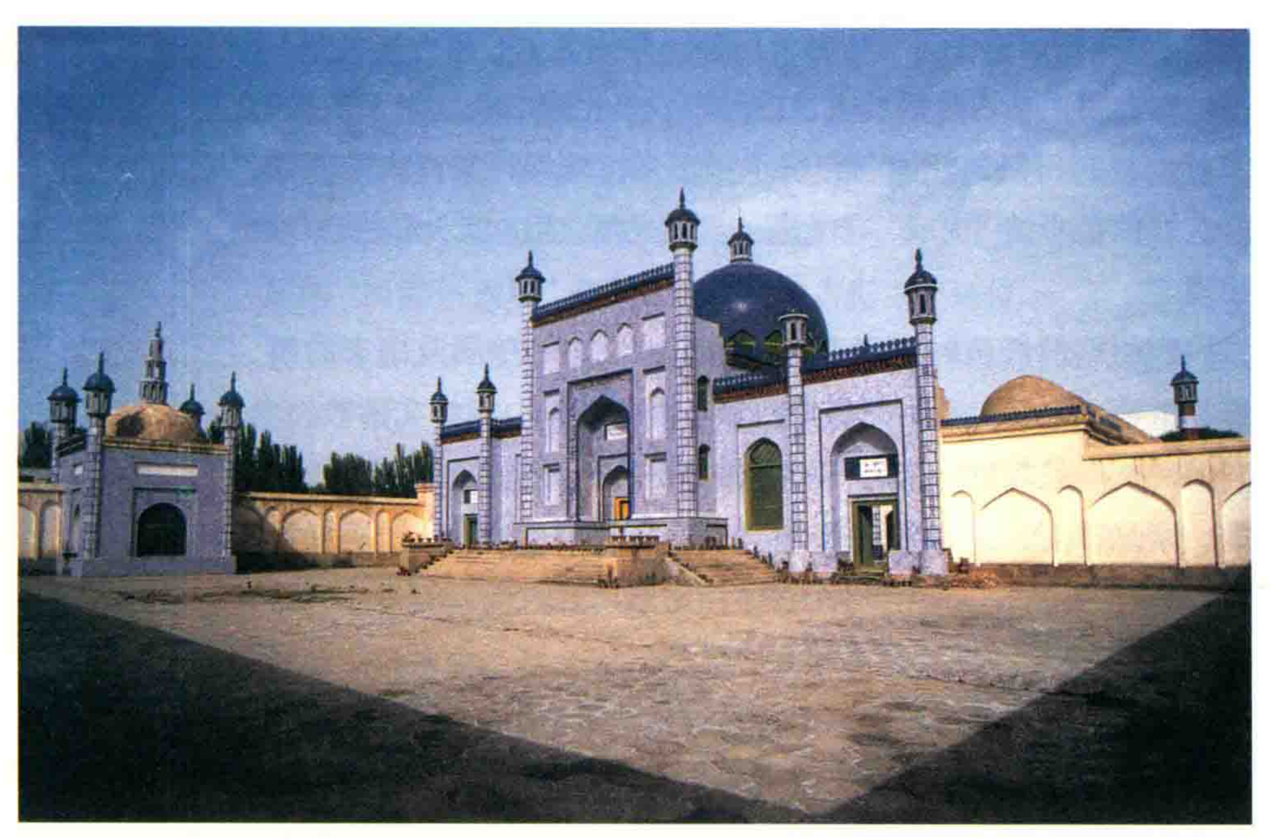
各国乃至欧洲文艺复兴时期的音乐文化均产生了重大的影响。阿拉伯音乐史学家认为五弦乌德上的第五根弦为法拉比所加，流传至今的拨弦乐器卡龙也是法拉比创造或在民间乐器的基础上改良而成的。而在和田人毛拉艾斯木吐拉穆吉孜（“穆吉孜”是绰号，“奇迹”的意思）于回历1271年（1854）所著的《乐师史》中，称法拉比“创作”了“拉克”、“乌夏克”及其“间奏曲”，“‘乌扎勒’木卡姆及其第一、二、三间奏曲，都是艾甫纳斯尔法拉比创作的”，他“写了四十四部有关各种学科的书，《乐师史》则是其中的一部”。[33]

依本·西纳出生于中亚的布哈拉，是一位操波斯语的塔吉克人。他以法拉比的音乐思想为基础，建立了十二个调式的理论。这十二个调式的名称是：

- 拉哈威
- 侯赛因
- 拉斯特
- 希加兹
- 阿布
- 布祖克
- 伊拉克
- 兹拉尔干
- 纳瓦
- 乌夏克
- 赞克拉
- 赛力克

这些称谓中有一些是中亚和西亚的地名，如希加兹、伊拉克等，可能表示这种调式在该地区传统音乐中较为常见。另有一些源于波斯或阿拉伯词汇，如纳瓦意为美妙的旋律，乌夏克意为情人等。依本·西纳的这一套系统理论为以后形成的木卡姆音乐奠定了理论基础。

在乐器使用方面，喀喇王朝时期也是一个重要的转折。鼎盛期西域乐舞使用的一部分乐器如横笛、竖笛、筚篥、唢呐、箜篌等被原原本本地继承了下来；也有一些乐器的形制和名称都有了改变，如曲项琵琶逐渐演变并被改称为“热瓦甫”[34]，五弦琵琶逐渐演变并被改称为“弹布尔”[35]，羯鼓逐渐演变并被改称为“纳格拉”[36]等等。一些新型的乐器如弦鸣类弓弦乐器卡曼恰、膜鸣类击打乐器达普（即手鼓，源于阿拉伯）等逐渐被当地吸纳并广泛流



尤素甫·哈斯哈吉甫陵墓

传；也有些原来广泛使用的乐器在历史长河中因多种因素逐渐被淘汰以至完全失传。

西州回鹘汗国（高昌回鹘汗国）因为较长期地保持了佛教、摩尼教等多种宗教的信仰，这种变异和衍化的进程就要偏晚、偏慢一些。982年出使西州回鹘汗国的北宋王朝使者王延德记叙了他在高昌和北庭的见闻：高昌地区“地产五谷”，“乐多琵琶、箜篌”，“俗好骑射，妇人戴油帽谓之苏幕遮”，“以三月九日为寒食，余二社，冬至亦然。以银或鍮石为筒贮水激以射或以水交泼为戏谓之压阳气去病。好游赏，行者必抱乐器。佛寺五十余座，皆唐朝所赐”，“居民春月多群聚遨乐于其间”，“时四月，师子王避暑于北庭”，“邀延德至北庭”，“至七月见其王及王子，侍者皆东向拜受赐，旁有击磬者击以节拜，王闻磬声乃拜，既而王之儿女家属皆出罗拜以受赐。遂张乐饮宴为优戏至暮，明日泛舟池中，池四面

作鼓乐”。

由此可见，古代西域人民的绿洲农垦生产方式和对于乐舞的爱好均被西州回鹘汗国朝野继承了下来，乐器种类尚未见改变，带有戏曲色彩的“优戏”有了进一步的发展，鼓（吹）乐也已开始出现。

西州回鹘汗国时期所开凿的洞窟、绘制的壁画及出土的绢、麻、纸画也使我们看到鼎盛期西域乐舞的延续。粟特文佛教经卷和回鹘文摩尼教赞美诗上方所绘的歌师、乐师形象说明了此地佛教、摩尼教音乐在继续流传，宋王朝宫廷中“龟兹乐聚而复散”（黄翔鹏先生语）、“玉兔浑脱队舞”、“射雕回鹘队舞”的存在乃是鼎盛期西域乐舞艺术生命长盛不衰的明证。

喀喇汗王朝地跨葱岭东西，又较早地皈依了伊斯兰教，便于更多地和中亚、西亚、南亚乃至北非的音乐文化进行相互的影响与交融；西州回鹘汗国东接河西，又较长时间地保持了佛教、摩尼教的信仰，便于更多地和中原汉民族及漠北各草原民族的音乐文化进行相互的影响和交融。这也许就是以《十二木卡姆》为代表的南部新疆维吾尔族传统音乐文化，和以《哈密木卡姆》为代表的东部新疆维吾尔族传统音乐文化在音乐形态的各个方面存在不少差异的根本原因。

国内外有一些音乐学家认为，9—11世纪塔里木盆地在居民成分、语言文字、宗教信仰等各方面的巨变使新疆的音乐史产生了断层，古代西域的乐舞文化至斯已“荡然无存”[37]。按照这个逻辑，11世纪以后的维吾尔族传统音乐通通属于伊斯兰教系统，通通来自波斯—阿拉伯。事实果真如此吗？

首先，我们应当看到塔里木盆地居民语言的突厥化和回鹘民族文化机制的绿洲化是同步完成的。虽然因回鹘执塔里木盆地之牛耳，从而在匈奴、突厥两次统治西域的基础上最终完成了当地居民语言的突厥化，但从文化机制上说，却上演了一幕古今中外历史上经常出现的“统治民族被被统治民族所同化”的戏剧。回鹘

从放牧到农耕，从逐水草而居到村落定居，大量绿洲原住居民的语言词汇甚至语法成分渗入到他们的语言之中，并形成了所谓的“底层影响”[38]。而在当时人类的音乐文化中处于领先地位的鼎盛期西域乐舞，必然要依据文化传承过程中的“优选法则”而在新形成的“回鹘—西域”新型音乐文化中占据主要地位。

再者，宗教信仰的改变对某一特定人类群体的文化进程是必然要产生一定程度的影响的，但某一特定人类群体固有的文化传统也必然要对新传入的宗教产生影响。何况作为表现性艺术而存在的音乐，具有抽象性、模糊性的特点，从而形成了音乐史上诸多老瓶装新酒的现象。昨天用来宣弘佛教教义，规劝大众信奉佛教的一段乐曲，到今天就可能改变词义内容用来宣弘伊斯兰教教义，规劝大家信奉伊斯兰教，这也许并非只是假设。

总之，一个国家、一个地区、一个民族的文化要受到历史发展、宗教信仰、语言文字等诸多方面的制约，而最根本的制约还是因不同生态环境、生存依托而形成的不同文化机制。从纪元前直至今天，绿洲农耕的生产方式、村落簇居的生活方式被一代又一代塔里木人所延续，绿洲文化机制千年一贯，包括乐舞在内的古代西域文化也必然会被他们一代又一代有变异地传承下来。

何况，宋以后因海上丝路的开通，绿洲丝路的重要性每况愈下，一个个沙漠中的岛屿遂成为古老音乐风格的定居点并以“慢得多的时间概念生存”，这片封闭的内陆地区成了“原始状态”的“依存点”[39]，这里所存在的“活标本”、“活化石”为我们的“逆向研究”提供了宝贵的根据。

对于中外木卡姆的比较研究是证明上述观点的关键性的“牛鼻子”。由于种种条件的限制，目前我国在这方面做得还十分欠缺，还有大量工作有待更多的参与者去做。总之，在鼎盛期西域文化厚重积淀的基础上，喀喇汗王朝时期所经历的撞击、交融以及法拉比、依本·西纳的理论为维吾尔木卡姆艺术的最终形成创造了必要的条件，一位健壮、美丽的婴儿即将呱呱落地了！

第四节　察合台汗国、叶尔羌汗国宫廷对维吾尔木卡姆艺术的贡献

从12世纪中叶起，西辽和蒙古相继称雄西域，原喀喇汗王朝和西州回鹘汗国的领地也相继被纳入其势力范围。成吉思汗晚年分封领地，“从畏兀尔起，至撒麻耳罕和不花剌止”[40]，即包括阿姆河流域和天山南北之大部，成了成吉思汗次子察合台的领地，世称察合台汗国。察合台汗国的统治者原为蒙古贵族，入主西域后由游牧转向定居并渐次转入城郭生活，在突厥语诸民族文化和血统的影响下逐渐融入其中，并皈依了伊斯兰教，他们的入盟必然给维吾尔木卡姆带来蒙古音乐的影响。

察合台汗国和喀喇汗王朝一样地跨葱岭东西，因此这个时期塔里木盆地和中亚费尔干纳盆地乃至波斯、阿拉伯的文化交流更为便捷、经常。伊兰、突厥、蒙古这三支自古以来就活跃于中亚绿洲和漠北草原的庞大体系在察合台汗国时期进一步融合，一种以突厥语为主体，吸收了部分波斯、阿拉伯、塔吉克、蒙古语，并借用阿拉伯文字来书写的新的语言文字——察合台语文形成了。以艾里谢尔·纳瓦依为代表的一批杰出文学家用察合台文创作了大量文学作品，成为突厥语各民族共同的宝贵财富。

据米尔咱·马黑麻·海答尔所著《拉失德史》（又名《中亚蒙兀尔史》）所载，羽奴思汗等不少察合台汗王本身就是杰出的音乐家，对于歌唱和器乐都有很高的修养。创建莫卧儿王朝的巴布尔大帝也是一位诗人、作曲家。君主的爱好为音乐文化的发展创造了条件，许多诗人、音乐家都受到宠爱，可以自由出入宫廷。由于长时间战乱而散落于民间的传统音乐又得到了整理、规范、提

高和升华的机会。

木卡姆这一音乐术语是阿塞拜疆音乐家苏菲丁·艾尔玛威首创的。他先在巴格达阿巴斯王朝的宫廷中任乐师，蒙古大军攻下巴格达之后，又成了新统治者和权贵的上宾。他把根植于民间，经过宫廷统治者的扶持而得到提高的成套大曲称作木卡姆，得到了普遍的支持和仿效。元末明初陶宗仪所撰《南村辍耕录》中出现了“回回曲（附）：伉里，马黑某当当，清泉当当”的记载，说明至迟在14世纪木卡姆（“马黑某”是这一称谓的异译）已经通过西域传到中原。

在本章的第二节文字中，读者已经看到了有关“西域大曲”的论述。这些大曲，也是以民间音乐为基础，在各城郭王国权贵们的倡导和扶持下，经过无数未留下姓名的乐师的辛勤劳动，整理、规范、提高、升华的结果。在战争年代由宫廷下沉到民间，在歌舞升平时代再由民间升华进宫廷，经历几百年血与火的洗礼以及各方音乐文化的不断撞击交融之后，在察合台汗国时期接受了由波斯—阿拉伯传来的木卡姆这一音乐术语和部分木卡姆及其所包含乐曲的名称。但是，在《十二木卡姆》中，维吾尔人却一直将每套的第一大部分也是核心部分始终称之为“琼乃额曼”（意为：大曲）。至今，在南部新疆农村，只要一说“琼乃额曼”，大家就必然理解为木卡姆音乐。这更使我们看到了维吾尔木卡姆和古代大曲之间的血肉联系。

据《乐师史》记载，活跃于察合台汗国宫廷、对维吾尔木卡姆艺术做出过重大贡献的音乐家有：

大毛拉奴尔丁阿不杜热合满加梅。“他曾为艾米尔尼扎木丁伊里西尔纳瓦依当过导师”，“会弹奏弹布尔、萨它尔、卡龙，创作了‘艾介姆’及其两个间奏曲。在音乐学科方面培养了不少高徒，著有《世代相传的书》”。

艾米尔尼扎木丁伊里西尔纳瓦依。中世纪著名文学家、音乐家，“其品德与价值，在他写成的《五部书》诗集，已清清楚楚地

透露无遗了”。代表作为《海弥赛》，作品达36部之多。他那优美动人且富有哲理的诗作至今仍是维吾尔《十二木卡姆》所填唱的主要歌词。善奏弹布尔、萨它尔，并创作了蜚声世界的“纳瓦”木卡姆。



和田葫芦壁绘乐器

帕里望穆罕默德库什腾格。该名字意为“英雄的摔跤手穆罕默德”。“曾在巴布尔王宫里供过职”，“最后作为苏丹沙赫甫库朗玉赛音巴哈迪尔汗的亲信，在其王宫中服务过”。他是纳瓦依相处了40年的挚友，创作了“恰尔尕”、“都尕”、“盘吉尕”木卡姆及“木夏乌热克”、“巴雅特”木卡姆的格则勒（一种体诗）和乐曲。

尤素甫赛喀克。据传创造了“巴雅特”木卡姆，“并传授给了他的弟子”[41]。

除了上面所及之外，麦吾喇南艾里、霍加夏哈丁、阿不杜拉麦尔瓦依提、穆罕默德花拉子模、大毛拉马玛撒玛尔罕、大毛拉沙衣甫斑里赫、赛发叶撒玛尔罕坎加纳甫、麦吾喇南鲁特裴等也都享有盛誉。这些宫廷乐师肯定具有出众的音乐才华，也肯定为维吾尔木卡姆艺术做出过贡献。但是上文所载他们所“创作”的那些木卡姆，却未必都是出自他们之手，而更可能是他们在民间传统音乐基础上的整理、规范、加工和提高。

察合台汗国后来分裂为东、西两部，在大部分时期实际上只是个松散的联合体。《明史·西域传》载：“元亡，各自割据，不相统属，洪武、永乐间，数遣之招谕，稍稍来贡。地大者称国，小者止称地面。迄宣德朝，效臣职、奉表笺、稽首阙下者，多至七八十部。”



在日本流传至今的“大面”舞

14世纪，在东察合台汗国的统治者秃黑鲁帖木尔汗的干预下，长期坚持佛教信仰的库车地区终于皈依了伊斯兰教，吐鲁番、哈密地区也在16世纪全部被纳入伊斯兰教的势力范围，维吾尔族全民信仰伊斯兰教的格局逐渐形成。

1513年，速擅赛德汗经过长期的争战击败对手，掌管了塔里木盆地南缘地带，并建立了以叶尔羌（今新疆莎车县）为首都的叶尔羌汗国，经过他和他的长子阿不都热西提（即《拉失德史》中拉失德一名的另译）的不懈斗争，汗国疆域扩大到了东起哈密，西抵费尔干纳盆地，北接巴尔喀什湖、伊塞克湖，南至巴达克山和瓦罕地区，天山南北实现了真正意义上的统一。

长期的战乱结束，经济得到复苏，农业、商业、手工业、冶炼业都有了很大发展。叶尔羌成了东方著名的商业城市。社会稳定，经济繁荣，包括乐舞艺术在内的文化也日趋昌盛。赛德汗父子又都是优秀的诗人和出色的音乐家。《拉失德史》中称赞赛德汗的诗“雄劲有力”，说“这位汗精于琵琶、三弦琴、四弦琴和伽恰



日本奈良正仓院复制的五弦琵琶

克，最精的还是四弦琴”。这里的琵琶似指为一些学者泛称长颈乌特的都它尔，三弦琴似指弹布尔或萨它尔，伽恰克是弓弦乐器艾捷克的另译，四弦琴不知具体所指。阿不都热西提汗“对于某几种乐器伎艺娴熟，对于所有的艺术和工艺都卓具才能”。在一个古尔邦节，他为百姓组织了盛大的娱乐活动，是乐舞艺术的积极参加者和倡导者。[42]

叶尔羌汗国时期，推崇文化成为普遍的时尚，一批才华出众的学者、诗人和音乐家云集宫廷，王妃阿曼尼莎汗和宫廷首席乐师尤素甫·柯德尔汗便是其中的佼佼者。阿曼尼莎汗和柯德尔汗的生平都详载于《乐师史》，在塔里木南缘诸绿洲民间至今也还流传着有关他们的传说。但不知何故在《拉失德史》中未被提及，使得一些历史学家对他们的存在提出了质疑。

《乐师史》中关于阿曼尼莎汗王妃的记载是这样的：



缅甸民间乐器弯琴是弓形箜篌的后裔

阿曼尼莎汗是阿不都热西提的夫人。她作为当代唯一的一位女性诗人，著有《精美的诗篇》这部诗文极为优美、甜蜜的书。她还是一个书法家。在音乐方面由于达到了炉火纯青的境界，所以使阿不都热西提不由对她产生了爱慕。

一天，阿不都热西提率领大臣、官员、卫士，从首都叶尔羌出发，沿着塔里木河河岸来到卡勒玛克戈壁。他们在那儿打了几天猎。每到夜晚，苏丹都要化装成农民，穿着破烂衣服，装出一副可怜的样子，以一个投宿者的身份到乡村土屋里去借宿，借以查明王室官员是否有欺压人民的情况。有天晚上，他来到一个颓垣断壁的土屋前，带着一个名叫艾克拉木的侍从进去借宿。这个屋的主人是个打柴人，名叫马合木提，他有个女儿叫阿曼尼莎。苏丹进去后，见墙角上挂着把弹布尔，于是就请主人给他们弹几首乐曲。马合木提说："我不会弹，这琴是我女儿的。"苏丹说："那就请你女儿弹弹吧。"马合木提便让阿曼尼莎弹奏，阿曼尼莎拿起弹布尔奏了

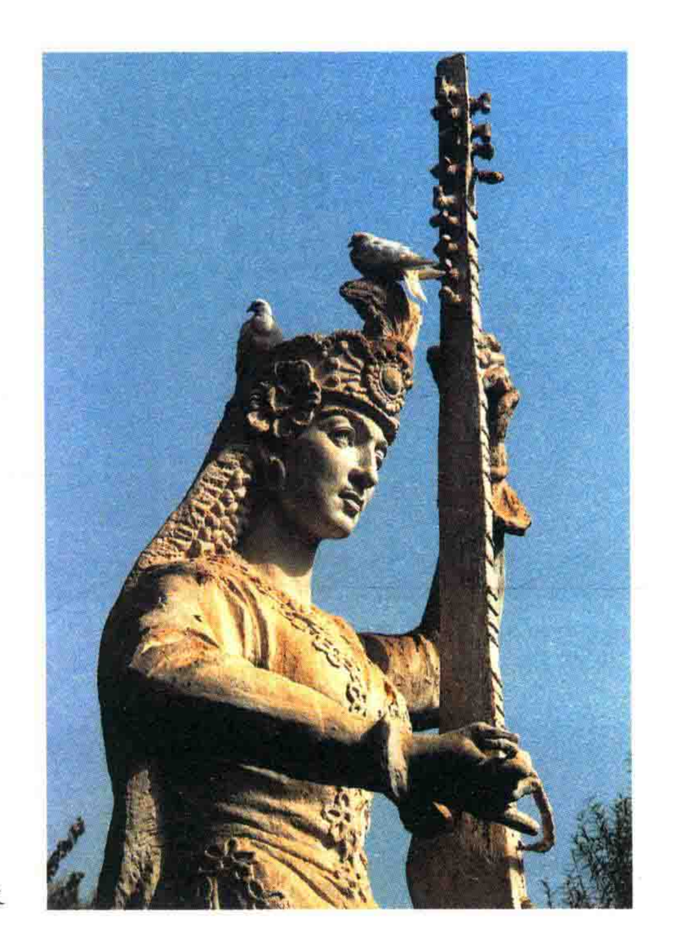


日本奈良正仓院复制的竖箜篌

“潘吉尕”木卡姆。她弹得异常绝妙，使苏丹感到万分惊奇。而使他更为惊奇的是，阿曼尼莎竟以自己填的词演唱了这个木卡姆。因此，苏丹不由得对她产生了强烈的爱慕之情，最后与她结成伴侣。阿曼尼莎汗填的词如下：

我们的主啊，万分感谢你，
你把一个公正人封为国王，
阿不都热西提为弱者穷人遮住炎阳。
……
乃裴斯啊，要为神圣的胡大祈祷，
如若不为公正的国王祈祷，
就要受到狠狠的惩罚。

当她唱完后，苏丹急忙问道：“名叫乃裴斯的诗人是谁？这首格则勒从哪儿学的？”姑娘说：“难道我非要背诵别人的



阿曼尼莎汗塑像

格则勒不成?!我只读纳瓦依、裴祖里、翟利里的诗。刚才演唱的那首诗是我自个写的。乃裴斯是我的笔名。”苏丹问姑娘多大岁数了,马合木提说13岁了。听到此话,苏丹更是惊叹不已。这中间,阿曼尼莎汗站起来又朗诵了几首诗,这些诗不仅写得深刻,而且文体非常漂亮,仿佛与姑娘的娇姿美态争艳似的。苏丹不信是她写的,就对她说:“那么再写首诗让我看看。”于是姑娘拿起笔墨纸张,写了如下诗句:

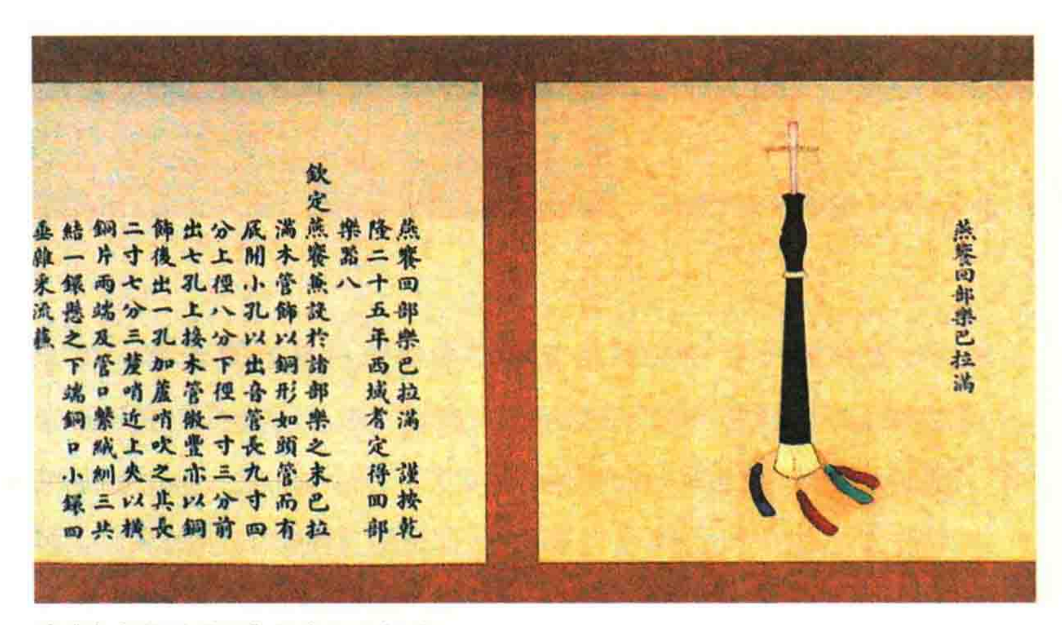
胡大啊,我面前的这奴仆把我愚弄,

今晚顿觉屋子里荆棘丛生。

苏丹笑了笑说:“相信我吧,但别讥笑。”接着他说:“我出去一会儿再来。”于是带着卫士走出门外,到了卫士驻地,把刚才的情况向大臣、官员说了一遍,然后头戴王冠,披上斗篷,准备了十头羊和茶叶绸缎,又带了40个官员来到马合



清《皇朝礼器图册》所载之那噶喇（纳格拉）



清《皇朝礼器图册》所载之巴拉满

木提家里。他向主人公开了自己的身份，然后请求主人把女儿嫁给他，于是，他就和阿曼尼莎汗结婚了。

阿曼尼莎汗与苏丹生活了20年。对于胡大赐给她的聪明才智，是无法赞颂完的。她除了著有《精美的诗篇》外，还著有关于诗歌、音乐、书法的书，名叫《心灵的协商》。这些著作都是当代第一流的。此外，她还创作了“依西莱提安库孜”

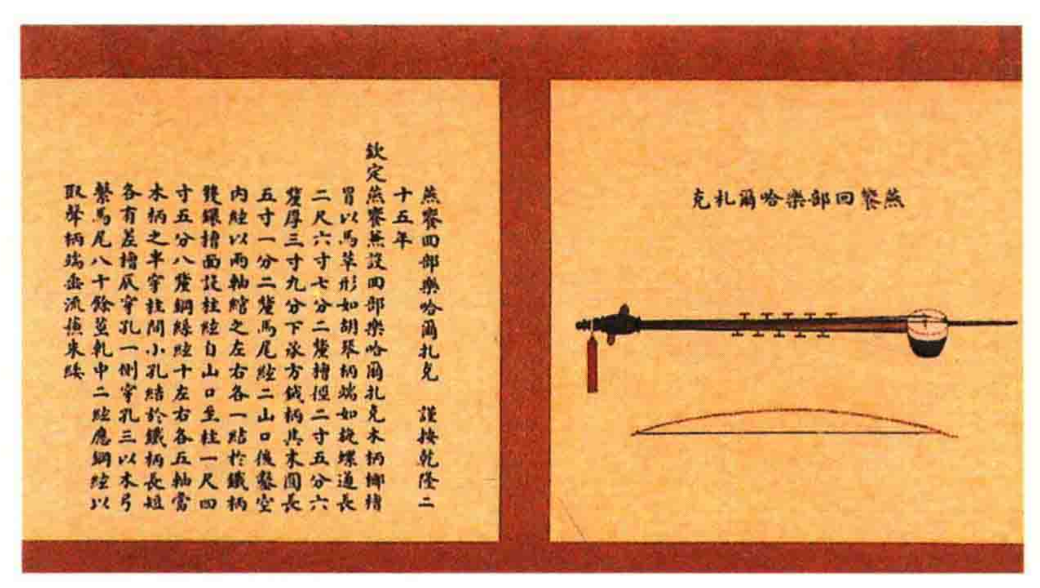
木卡姆。但是苏丹阿不都热西提由于担心流言蜚语，就以自己的名义披露了这个木卡姆，并传给了其他乐师。阿曼尼莎王后34岁上因生育去世。[43]

对于叶尔羌汗国的首席宫廷乐师玉素甫·喀迪尔汗，《乐师史》中也有记载：

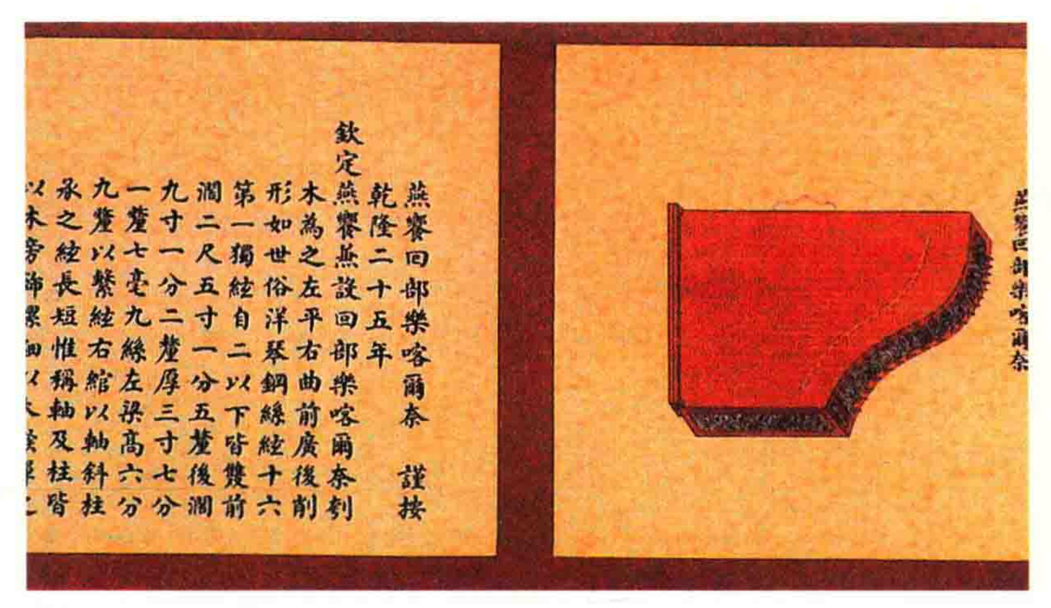
喀迪尔汗是莎车人。在音乐学科方面，像他这样造诣很深的乐师为数不多。他喜好读纳瓦依的诗。像他这样嗓音优美绝妙的歌手尚未出世。有许多人不远万里，穿越城镇戈壁，来自伊拉克、伊朗、提比里孜、呼罗珊、花剌子模、撒玛尔罕、安吉延、伊斯坦堡、克什米尔、斑里赫、设拉子等地，向他学习音乐。他创制了热瓦甫和丝弦，并且还是一个诗人，著有诗集《喀迪尔诗集》。关于音乐方面，他还写了一本见解细微而又深刻的书。他经常身穿百衲衣，头戴长帽。大名鼎鼎的苏丹阿不都热西提汗，如果没有喀迪尔汗作陪，既不进餐喝酒，也不就寝。喀迪尔汗创作了一个名为《维沙勒》的木卡姆，并传给了他的弟子。

进入宫廷后，阿曼尼莎汗和喀迪尔汗决心在国王的支持下，对因长期战乱而散佚民间的木卡姆进行全面的搜集和整理。一批批乐师深入穷乡僻壤，搜集木卡姆的工作持续了一个又一个年头。终于把木卡姆整理成为16套。它们的名称是：

- 乌扎勒
- 拉克
- 乌夏克
- 法勒·伊拉克
- 艾介姆
- 纳瓦
- 维沙勒
- 恰哈尔赞里甫
- 巴雅特
- 木夏乌热克
- 都尕
- 斯尕
- 恰尕尔
- 盘吉尕
- 且比亚特
- 依西来特·安格孜[44]



清《皇朝礼器图册》所载之哈尔札克（刀郎艾捷克）



清《皇朝礼器图册》所载之喀尔奈（卡龙）

多数音乐学家们认为阿曼尼莎汗和喀迪尔汗对于维吾尔木卡姆艺术的贡献有四:（1）对散佚于民间的木卡姆进行了大规模的搜集、整理、规范、加工。（2）重新确定了各套木卡姆的唱词，过于晦涩难懂的波斯—阿拉伯词段被剔出，代之以纳瓦依等诗人以察合台文创作的诗歌。（3）创作了“维沙勒”和“依西来特·安格孜”木卡姆。（4）在“琼乃额曼”的基础上，每套木卡姆的篇幅都得到

延伸，“达斯坦”、“麦西热甫”这后两部分和“琼乃额曼”部分一起构成了完整的木卡姆。

也有音乐学家认为上面所说的第四点是喀什著名艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔等人在1879年对维吾尔木卡姆进行再一次整理时完成的[45]，不应该记在阿曼尼莎汗和喀迪尔汗的功劳簿上。

清史稿载：“高宗平定回部，获其乐列于宴乐之末，是为回部乐。技用达卜一、哈尔札克一、喀尔奈一、塞他尔一、喇巴卜一、巴拉满一、苏奈尔一”；“达卜，木匡冒革，形如手鼓而无柄，大小二制”，“以手击之”；“那噶喇，铁匡冒革，上大下小，形如行鼓”，“左右各以杖击之”；“哈尔札克，形如胡琴，椰槽冒以马革”，“以马尾二缕为弦”，“下设钢丝弦十”，“另以木杆为弓，系马尾八十余茎，轧马尾弦，应钢丝弦取声”；“喀尔奈，状如世俗洋琴，钢丝弦十八，刳木中虚，左直右曲，左设梁如琴之岳山，以系钢弦为本、钢弦之末施木轴，似琴之轸，入于右端”，“以手冒拨指，或木拨弹之。通体双弦，惟第一独弦”；“塞他尔，形如匕，丝弦二，钢弦七，木柄通槽，下冒以革，面平背圆。柄有线匝二十三道，如琵琶之品”，“以手冒拨指或木拨弹丝弦，应钢弦取声”，“喇巴卜，丝弦五，钢弦二。木柄通槽，槽形如半瓶，下冒以革。曲首凿空纳丝弦”，“用手冒拨指或木拨弹丝弦，应钢弦取声”；“苏奈尔，一名琐奈。木管，两端饰铜，上敛下哆”，“七孔前出，一孔后出，一孔左出。铜管上设芦哨吹之”。

这里的“达卜”、“那噶喇”、“哈尔札克”、“喀尔奈”、“喇巴卜”、“苏奈尔”已经和当代维吾尔族民间乐器达普（手鼓）、纳格拉（铁鼓）、多郎艾捷克、卡龙、多郎热瓦甫、苏乃依（唢呐）完全相同，“塞他尔”的形制相近于当代维吾尔族民间乐器弹布尔，唯多加了共鸣弦。

《清史稿》又载：“回部乐司乐器八人，均锦衣绢里杂色纺丝接袖衣，锦面布里倭缎绿回回帽，青缎靴，绿绸胳膊。司舞二人，



根据《乐师史》所记载的阿曼尼莎汗史事编创的维吾尔歌剧《木卡姆先驱》剧照

舞盘二人，皆衣靠子锦绸纺丝抽袖衣。倒掷大回子四人，皆衣靠子杂色纺丝接袖衣，戴五色绸回回小帽。小回子二人，杂色绸衣绢里。皆予立丹陛下，俟朝鲜国俳呈技后上丹陛作乐，司舞起舞，舞盘人随舞毕倒掷小回子继进呈技。”说明清宫廷《回部乐》沿袭着汉、唐以来乐舞、百戏一体的遗风。

清朝《清史稿》、《律吕正义后编》、《皇舆西域图志》等史籍中除了详细记载着《回部乐》所使用的乐器外，还有着《回部乐》所演奏的曲名：“思那满、塞勒喀思、察汗、珠鲁、塞勒喀思。”有的还用工尺谱记下了这些乐曲。这些乐曲无疑和当代维吾尔族民间所流传的《十二木卡姆》中的“赛乃姆”、“赛勒凯”、“朱拉”等乐曲的名字相对应，可见木卡姆当为清宫廷《回部乐》的核心部分。

1883年，原来居住在喀什地区的木卡姆艺术家默赫麦特·毛拉（又名卡露香阿洪）等把《十二木卡姆》带到伊犁，使其有了更为广泛的传播，但除“木凯迪满”之外的“琼乃额曼”部分散佚。

《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》曾分别在鲁克沁王爷府和

哈密回王府中被经常演唱，其形成发展史待考。《刀郎木卡姆》至今仍在刀郎麦西热甫上能经常听到。经过初步比较，它和《十二木卡姆》存在着多方面的相近或相似，将其视作“支撑《十二木卡姆》的古老躯干”[46]并不为过。而两者的区别可能在于：《十二木卡姆》是经过了无数宫廷乐师反复锤炼、充实、提高、规范、整理之后的维吾尔木卡姆，《刀郎木卡姆》却始终更多在民间流传。可谓一属“雅乐”，另一属“俗乐”；一是“曲高和寡”，另一却因深深扎根于民间而保持着更为强劲的生命力。[47]

对于维吾尔木卡姆形成、发展、鼎盛，到异化、融合成为现代的维吾尔木卡姆，恰如滴滴山泉、条条溪流逐渐汇成江河湖海。这是一个漫长的历史进程，无数民间艺人，专业、半专业的“乃额曼其”，无数的宫廷乐师和无数热爱民族民间传统音乐的人们为此奉献了毕生的精力和聪明才智，正是他们在历史的长河中筑起了维吾尔木卡姆这座矗立于世界音乐之林的金字塔，铸成了中华民族又一座不朽的丰碑。

［注释］

①葱岭：今帕米尔高原。

②见王炳华：《丝绸之路考古研究》。

③中国台湾学者姚大中语，见《古代北西中国》。

④［日］羽田亨：《西域文化史》。

⑤见季羡林：《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》，载《红旗》杂志1986年第3期。

⑥见《汉书·西域传》。

⑦《吕氏春秋》的引文及黄先生的按语均见《乐问》第六问。

⑧文化部文学艺术研究院音乐研究所编：《中国古代乐论选辑》，北京，人民音乐出版社1983年版，第38页。

⑨见王昆吾：《论古神话中的黑水、昆仑与蓬莱》，载《中国早期艺术与宗教》，上海，东方出版中心1998年版。

⑩见［英］马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》第6至10章。

⑪ 见徐旭生：《中国古史的传说时代》。

⑫ 有关且末县扎滚鲁克古墓竖箜篌等出土文物详情，请参看王博：《新疆且末扎滚鲁克墓地挖掘报告》（载《考古学报》2003年第1期）和《中国音乐文物大系·新疆卷》。

⑬ 见松田寿南：《古代天山历史地理学研究》绪论。

⑭ 中央民族大学关也维教授在《木卡姆的形态及其发展》中写道："公元前二世纪时'摩诃兜勒'流传在新疆东部天山以南地区。""'摩诃兜勒'应译为'大套的歌曲'或简译为'大曲'。"近年来，对于这个论点提出的主要质疑有：（1）《晋书》所载史料的可信性。张骞是汉代名臣，张骞通西域是汉初大事，在《史记》《汉书》中均有翔实记载。为何其中均未记到他"从西域带回摩诃兜勒"之事？尤其是司马迁出生相近于张骞通西域的年代，他在《史记》中为张骞立了专传，一向著文严谨、全面的太史公为何也未提及有关摩诃兜勒之事？《晋书》撰写于唐初，其时离张骞通西域已有七百多年，反而出现了所谓"张骞通西域带回摩诃兜勒"的记载，不免使人质疑此为唐代文人的托伪之举。（2）关于"摩诃兜勒"一词的解释近年来诸说纷纭：有如关先生认为"摩诃"意为"大"，"兜勒"意为"曲者"；也有如周菁葆认为"摩诃"为国名，即大夏（今阿富汗的巴克托里亚），"摩诃兜勒"指大夏国的音乐者；更有学者认为"摩诃兜勒"是一部可以吟唱的史书……不一而足。

⑮ 转引自黄翔鹏：《乐问》中第二十五问。

⑯ 见《乐问》，第138页：《元封百年·华工焉传》。

⑰ 见《乐问》，第172页。

⑱ 鸠摩罗什（344—413），意译童寿，后秦高僧，与真谛、玄奘并称为"中国佛教三大翻译家"。原籍天竺，生于西域龟兹国。

⑲ 见吴平凡、朱英荣辑：《龟兹史料》。

⑳ 昭武九姓为隋唐时期对中亚阿姆河、锡尔河流域九姓政权的总称。其先旧居祁连山北昭武城（今甘肃临泽县境），后迁居中亚，隶西突厥。

㉑ 见《隋书·音乐志》。

㉒ 见《大唐西域记》。

㉓ 1986年，笔者曾在西安音乐学院《交响》刊物上发表过一篇题为《关于古丝路音乐研究工作的几点思考》的文章。提出了一个"三区一线"的观点，即"以库车、喀什为中心的新疆南部地区，以西安为中心的西北地区，以泉州、潮州为中心的东南沿海地区，都可以被视作古西域乐舞或在其影响下发展起来的隋唐燕乐的重要历史残存区。这三区一线的关系很值得我们重视"。这里所讲的"关系"指：新疆南部是影响隋唐燕乐的源头，西北地区是隋唐燕乐的中心，东南沿海残存着隋唐燕乐的余音。这三个地区传统音乐之间所存在的共同点，可以被认为可能是隋唐燕乐乃至西域音乐的特点。

㉔ 转引自《〈全唐诗〉中的乐舞资料》。

㉕ 四分中立音律对维吾尔木卡姆音乐风格的影响见上一章的论述。

㉖ 见何昌林：《苏祇婆的"五旦"理论》，载《丝绸之路乐舞艺术》，第133页；王曾婉：

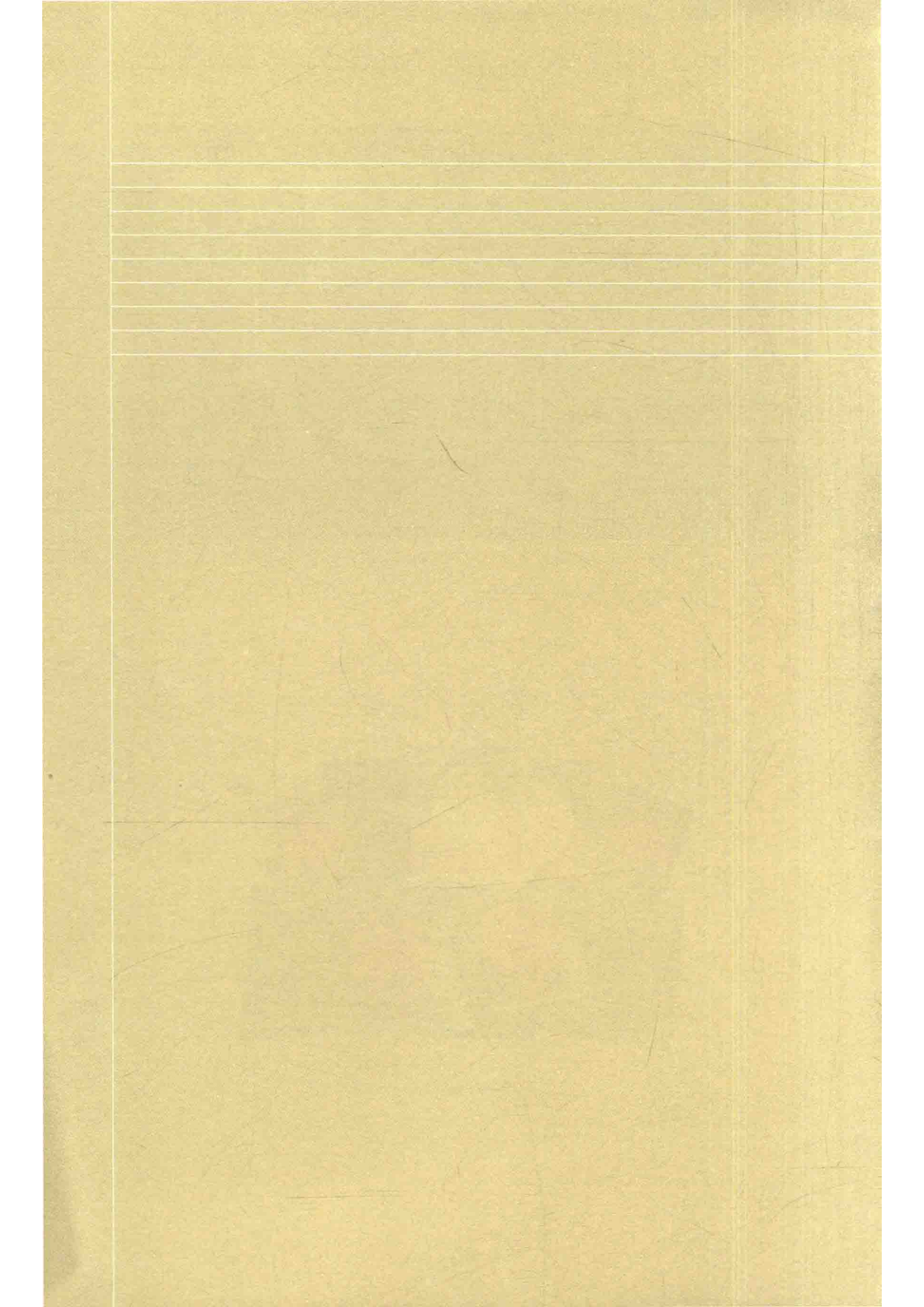
《木卡姆的调式理论与苏祇婆的“五旦七声”》，载《丝绸之路乐舞艺术》，第110页。
㉗ 本文所列三种版本《十二木卡姆》的乐调表取“为调式”观念，如C=1即以C为“1”。1960年版的18种乐调据该版本中的《〈十二木卡姆〉简介》。1994年版、1997年版皆以曲谱为据。
㉘ 指国际传统音乐学会第31届世界年会。
㉙ 在克孜尔第38窟的《天宫伎乐图》中，出现了两幅管前端哆成喇叭形的竖吹管乐器形象，有学者认为是木质唢呐（苏乃依）；也有学者认为是筚篥，而前端的喇叭形为后人所添加。
㉚ 黠戛斯，部族名。即今柯尔克孜族的先祖。
㉛ “勒”为“勤”字之误，特勤为回鹘汗国的一种官职。
㉜ 中国台湾学者刘义棠语，见《维吾尔研究》。
㉝ 《乐师史》，杨金祥译，载《丝绸之路乐舞文化》。
㉞ “热瓦甫”一词源于阿拉伯词汇拉巴卜，原指一种皮质共鸣箱膜的拉弦（或拨弦）乐器。关于曲项琵琶向热瓦甫的演变过程，周吉所撰《热瓦甫溯源——兼论当代维吾尔族音乐的形成》一文中已有详论。当代哈密热瓦甫和一些刀郎热瓦甫共鸣箱背面所刻的莲花图案，也可说明该乐器为伊斯兰教传入新疆之前的遗存。
㉟ 弹布尔有两种形制。其中流行于南疆地区的琴杆偏短、艺人横抱于胸前用木质或角质拨片拨弹者为初始的形制。其特点是：共鸣箱以薄木板为面板，上开眉状音孔两个，直颈。
㊱ 关于羯鼓，历来有竖置击上方鼓面和侧置击两旁鼓面之争。周吉据“头如青山峰，手如白雨点”的描绘指认为竖置、击上方鼓面者，当和当代纳格拉相去不远。
㊲ 见赵维平：《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》，载《音乐研究》1988年第3期。
㊳ 见赵相如、朱志宁：《维吾尔语简志》。
㊴ 以上观点见萨波奇·本采：《旋律史》。
㊵ 畏兀尔：维吾尔一词的另译，撒麻耳罕即撒玛尔罕，不花剌即布哈拉。
㊶ 以上对各位乐师的介绍均见《乐师史》，载《丝绸之路乐舞艺术》。
㊷ 见米尔咱·马黑麻·海答尔：《拉失德史》，第361—373页。
㊸ 见《乐师史》，载《丝绸之路乐舞艺术》。
㊹ 此处所列的经过叶尔羌宫廷汗国整理的16部木卡姆中，除乌扎勒、且比亚特两者外，散见于《乐师史》的记载，该两部的名称出处不明，但已被阿不都许库尔·穆罕默德·依明、关也维、周菁葆等学者在其著作中引用。
㊺ 见关也维：《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》，载《丝绸之路乐舞艺术》；周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，第263页。
㊻ 维吾尔族学者阿不都秀库尔·穆罕默德·依明语，见《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》，载《丝绸之路乐舞艺术》。
㊼ 见《有关〈刀郎木卡姆〉的比较研究》，载《中央音乐学院学报》2001年第1期。

[illegible]

第五章

维吾尔木卡姆的保护与继承





第一节 20世纪50年代以来对维吾尔木卡姆的抢救整理

由于各种原因，维吾尔木卡姆尤其是《十二木卡姆》到20世纪40年代落到了濒临失传的危险境地。在南部新疆，只有喀什的吐尔地阿洪、卡斯木阿洪、乌买尔阿洪等几位老艺人和他们的几位徒弟，和田的苏来曼阿洪，库车的阿不拉阿洪等屈指可数的几位艺人尚能演唱完整的《十二木卡姆》。在北部新疆，能完整地演唱《十二木卡姆》的也只有肉孜弹布尔、则克力·埃尔帕塔等几位老人。

中华人民共和国成立之后，党和政府对民族民间遗产的抢救、挖掘工作极为重视。时任新疆领导的王震、赛福鼎亲自布置了这项工作，社会各界的有识之士也参加到了抢救、挖掘维吾尔木卡姆艺术的行列。1950年，京剧大师程砚秋自费来新疆考察，专程到喀什寻访当地的木卡姆大师卡斯木阿洪，并在来疆慰问团团长沈钧儒的协助下录了四个多小时的木卡姆音乐。回到乌鲁木齐后，程先生向王震同志提出了抢救木卡姆的建议，得到了王震同志的大力支持。[①]赛福鼎同志在20世纪40年代曾以“三区代表”[②]的身份访问喀什，聆听了吐尔地阿洪演唱的《十二木卡姆》。中华人民共和国成立之后，赛福鼎同志在首任喀什专员卡斯木江·坎贝尔



各民族文艺工作者

的协助下，找到了吐尔地阿洪，并和王震同志一起下决心把南北疆木卡姆齐请到乌鲁木齐，用钢丝录音机抢录下了他们演唱的南、北疆《十二木卡姆》的录音，为以后的学唱、整理、研究留下了珍贵的文本。

1951年8月7日，新疆军区文化部马寒冰部长（《新疆好》一歌的词作者）召集了第一次会议，中央文化部的刘炽，新疆军区文化部的丁辛，由中央音乐学院音乐研究所专门调来新疆从事木卡姆挖掘整理工作的万桐书、连筱梅，担任歌词整理、翻译的克里木霍加、阿不都克里木、阿依木江以及来自喀什的木卡姆大师吐尔地阿洪、其子乌修尔阿洪，来自伊犁的木卡姆大师肉孜弹布尔、阿不都瓦里参加了会议。大家都激动地谈了自己的感想，表达了做好挖掘、整理记录木卡姆工作的信心和决心。吐尔地阿洪说："我已经70多岁了，我死了（嘛），这东西（指木卡姆）也死了。现在好了，政府派人来学，我们一定好好地教给你们……"乌修尔阿洪也说："我父亲这么大年纪了，要是他老了，这东西不就失传了


20世纪80年代的“木卡姆整理小组”

吗？现在可好了，这是全国人民的幸运，也是我的幸运，我非常感激……”③

1954年年初至1955年年底，吐尔地阿洪等木卡姆大师被第二次请到乌鲁木齐，除了录音之外，还对他们所演唱的《十二木卡姆》唱词进行了详细的记录。20世纪50年代乌鲁木齐（当时称为“迪化”）的条件非常艰苦，电压不稳，还常常停电，录音以钢丝为载体，一不注意就容易搞乱，录音清晰度也差，记词记谱异常困难。万桐书、连筱梅以及后来参与本工作的邓威、邵光琛等同志克服重重困难，终于在1958年根据吐尔地阿洪等木卡姆大师演唱的录音第一次录出了《十二木卡姆》曲谱，并于1960年由音乐出版社和民族出版社以五线谱形式联合出版发行。

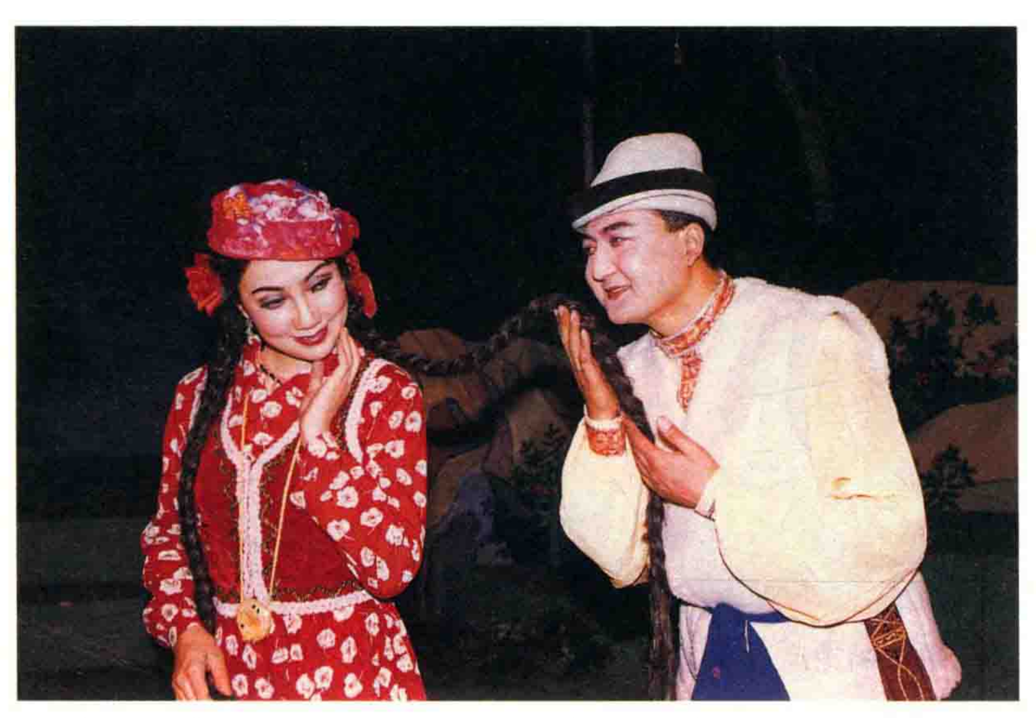
20世纪50年代，新疆境内各地区的专业艺术表演团体如雨后春笋般地相继成立。在各个以维吾尔族为主体的地区，专业艺术表演团体都经常采用一些《十二木卡姆》的乐曲为舞蹈伴奏，或者从《十二木卡姆》中遴选出一些“迈尔乎里”作为维吾尔民族乐器



搬上舞台的《十二木卡姆》片断

演奏的曲目。如著名舞蹈家康巴尔汗创作、表演的《打鼓舞》就选用了《乌夏克木卡姆·朱拉》的曲调。《拉克木卡姆·太孜迈尔乎里》、《且比巴亚特木卡姆·太孜迈尔乎里》、《恰哈尔尕木卡姆·太孜迈尔乎里》、《乌夏克木卡姆散序及第一达斯坦迈尔乎里》、《乌孜哈勒木卡姆·派西露迈尔乎里》（又称《萨巴迈尔乎里》）等都在舞台上久演不衰。1953年5月，由三区民族军改编而来的“中国人民解放军第五军”文工团应邀进京汇报演出，在中南海怀仁堂为毛主席、周总理等中央领导的演出中，“金唢呐”阿不都古力用唢呐吹奏《十二木卡姆》选段，受到热烈欢迎。[4]不少维吾尔族作曲家以木卡姆为素材创作了一批脍炙人口的歌曲，如玉山江·加米以《艾介姆木卡姆》的主题曲调为素材创作的《艾介姆木卡姆》，以《乌夏克木卡姆》的主题曲调为素材创作的《祖国颂》等。

1965年，为庆祝新疆维吾尔自治区成立十周年，在赛福鼎同志的直接领导下编排了大型歌舞《人民公社万岁》。这部作品的音乐主要以《十二木卡姆》中的第八套——《乌夏克木卡姆》为素材



以木卡姆及伊犁民歌为素材创作的维吾尔歌剧《古兰木罕》

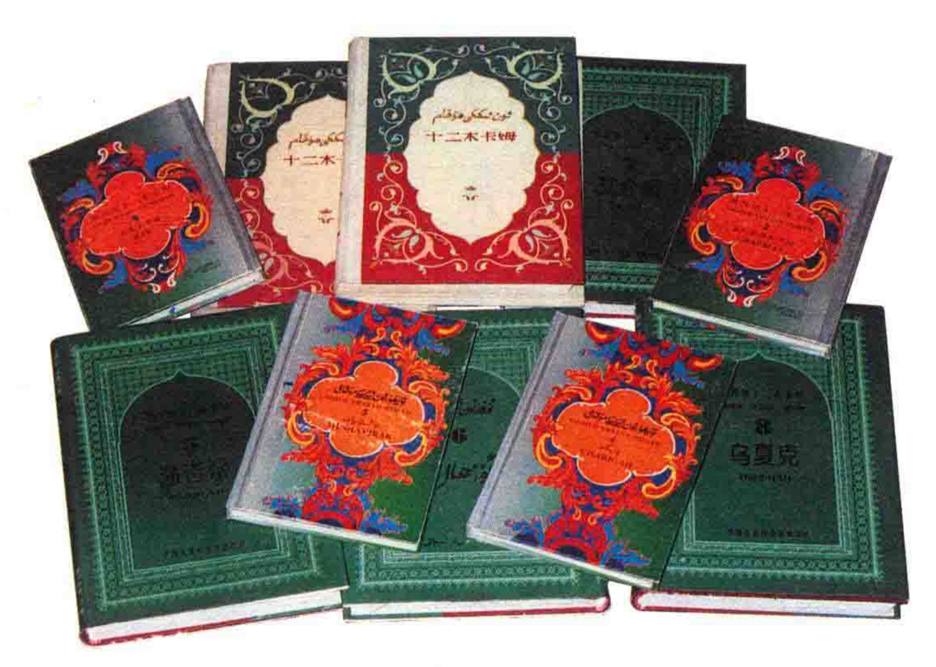
改编、创作，并以完整的双管编制管弦乐加艾捷克、萨它尔、乃依、苏乃依、热瓦甫、弹布尔、都它尔、锵（扬琴）、达普、纳格拉的庞大混合乐队为之伴奏，取得了良好的效果。演出受到热烈欢迎，也是木卡姆音乐多声化尝试的一次重大成功。

正当对于维吾尔木卡姆的挖掘、整理工作蓬勃开展之际，一场十年之久的文化大革命使维吾尔木卡姆和其他许多中华民族的优秀传统文化一样遭遇了无情的摧残，抢救、挖掘、整理、研究工作被迫中断。

直至20世纪80年代，改革开放的春风席卷中华大地，在经济飞速发展的同时，也为文化艺术事业带来无限生机，对维吾尔木卡姆的挖掘、整理、传承、研究工作也重新启动。“新疆歌剧团木卡姆研究小组”、“新疆艺术研究所木卡姆研究室”、“新疆木卡姆艺术团”和“新疆维吾尔自治区《十二木卡姆》研究学会”相继成立。在司马义·艾买提、铁木尔·达瓦买提、阿不来提·阿不都热西提等历届领导的关怀和支持下，《维吾尔十二木卡姆》1993年由新

疆人民出版社、1997年由中国大百科全书出版社两次出版，《哈密木卡姆》1994年由人民音乐出版社出版，《维吾尔多郎木卡姆》1996年由新疆美术摄影出版社出版，《吐鲁番木卡姆》1999年由民族出版社出版。以1986年“第四届华夏之声——且比亚特木卡姆专场音乐会”为起点，多次在中国香港、乌鲁木齐、哈密、莎车、麦盖提、北京等地举行了“维吾尔木卡姆研讨会”、“中国新疆维吾尔木卡姆成果展”和“维吾尔木卡姆系列活动”。新疆木卡姆艺术团的艺术家们频频出访亚、欧、非各国家、地区，所到之处均受到了热烈欢迎。《论维吾尔古典音乐木卡姆》、《木卡姆探微》、《丝绸之路的音乐文化》、《维吾尔族乐器》、《丝绸之路乐舞艺术》、《维吾尔木卡姆论文选》、《维吾尔族音乐史》等一批涉及维吾尔木卡姆艺术的论著陆续问世。1996年，《刀郎木卡姆生态与形态研究》被遴选为“九五国家艺术科研课题”和“自治区哲学与社会科学研究课题”，已于2000年圆满结题，并已经由中央音乐学院出版社出版。在2000年8月由中国传统音乐学会、中国少数民族音乐学会和新疆文化厅、新疆师范大学联合主办，新疆师范大学音乐系承办的2000年年会上，“木卡姆音乐研究”被列为三个中心议题之一。一批有关中外木卡姆研究的论文在会上宣读、交流，取得了良好的效果，对木卡姆的研究起到了重要的推动作用。

同时，以维吾尔木卡姆音乐为素材所进行的多声化创作也有了新的进展。1987年，新疆民族乐团（新疆木卡姆艺术团的前身）演出了大型民族音乐《潘吉尕木卡姆》；1988年，新疆歌舞团以《乌孜哈勒木卡姆》为基础排练、演出了大型木卡姆歌舞晚会《木卡姆家乡的春天》；1992年，在北京举行的“维吾尔木卡姆系列活动”上，由我国著名作曲家郭石夫编创的《恰哈尔尕木卡姆间奏曲》、邵光琛编创的《乌夏克木卡姆组曲》、努斯勒提·瓦吉丁编创的《木卡姆主题序曲》、笔者编创的《纳瓦木卡姆主题随想》、努尔买买提·色衣提编创的《拉克木卡姆组曲》、依克木·艾山编创的《歌剧〈木卡姆先驱〉序曲》等六首乐曲组成了整台的“维吾尔木卡



三版维吾尔《十二木卡姆》

姆交响音乐会”，引起了专家的关注。这些作品虽然在外来作曲技法和木卡姆音乐相结合的方面并非无懈可击，但毕竟是维吾尔木卡姆在多声化领域所做出的又一次重大探索，在维吾尔木卡姆的发展史上必将留下它的足迹。

进入21世纪之后，又出版了《十二木卡姆》的CD和VCD光盘，并向国内外公开发行。中央电视台文艺频道“艺术之旅”栏目连续播出了52期维吾尔木卡姆的专题节目，各民族知名学者在节目中各抒己见，就维吾尔木卡姆的流布地区、题材体裁、艺术特点、文化背景、在人民生活中的位置、中外木卡姆的初步比较、国内外木卡姆研究概况等话题向广大观众作了较为全面、深入的介绍，在全国观众中引起了反响与关注。新疆艺术学院也开办了“维吾尔木卡姆传习班”，招收一批维吾尔族男女青年学习唱奏《十二木卡姆》，以保证木卡姆艺术后继有人。新疆师范大学音乐学院成立了“木卡姆研究中心”，还创建了以培养木卡姆研究人才为主要目标的音乐学硕士点。

总之，在新疆以及全国各民族音乐工作者的共同努力下，

五十多年来，在维吾尔木卡姆艺术的抢救、挖掘、保护、整理、研究、发展等方面都取得了不少成绩，这些都已经被载入史册，并将会继续得到发扬光大。

第二节　亦喜亦忧的木卡姆传承现状

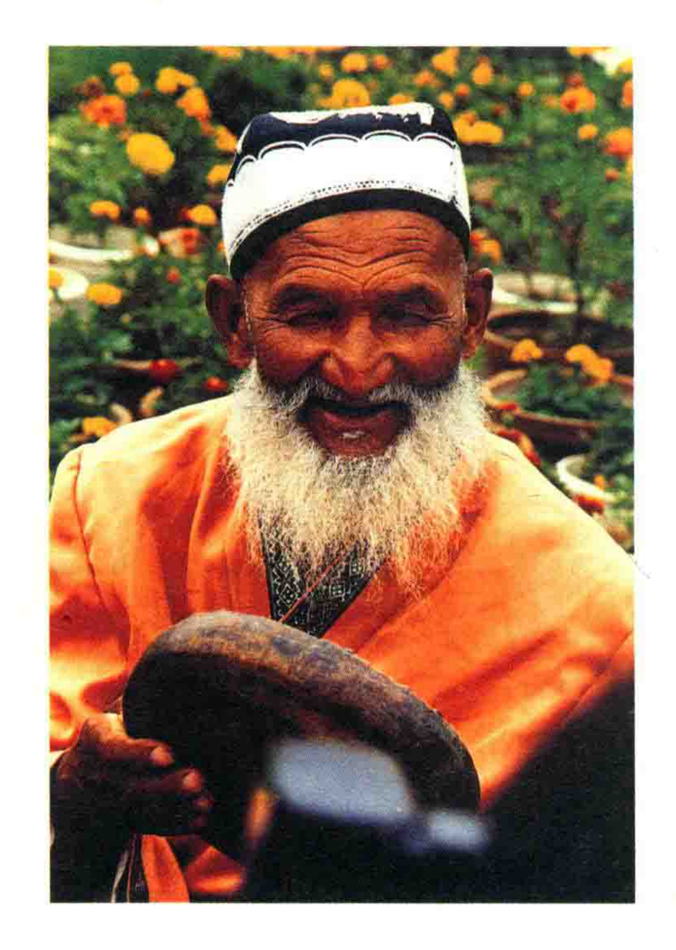
新疆师范大学音乐学院崔斌副院长前两年曾就维吾尔木卡姆艺术进行过一次问卷调查，调查对象是新疆大学、新疆工学院在读的维吾尔族学生。问题有“你知道什么是木卡姆吗？你会唱木卡姆吗？你会演奏哪些维吾尔族民间乐器？你会用乐器演奏木卡姆吗？”调查的结果表明，大部分维吾尔族青年知识分子都听说过维吾尔木卡姆，知道这是一部值得维吾尔人自豪的大型古典套曲。除少数人在问卷上答“会唱一点”、“略会弹奏都它尔、热瓦甫”之外，大部分都坦白地承认既不会唱也不会奏木卡姆。城市的情况如此，农村的情况更令人担忧。由于城市经济与文化对农村的冲击，由于部分生产方式和生活习俗的改变，也由于各种观念的侵袭，年轻人对木卡姆、对本民族艺术的感情越来越淡漠。相对来说，刀郎地区会演唱《刀郎木卡姆》的艺人、哈密地区会演唱《哈密木卡姆》的艺人较多一些，但他们也大都年事已高，人数正在以惊人的速度逐年减少。以号称“《刀郎木卡姆》之乡”的麦盖提县央塔克乡为例，根据日本东京艺术大学教授、国际知名木卡姆学家柘植元一和新疆艺术学院青年教师赛米最新的调查，该乡1996年尚有木卡姆艺人82位，至2000年，其中的60位已离开人世！由于刀郎艾捷克的演奏特别困难，时至今日，刀郎人聚居的麦盖提、巴楚、阿瓦提三县会演奏刀郎艾捷克的艺人总共也超不过10名。吐鲁番地区鄯善县鲁克沁镇是《吐鲁番木卡姆》的故乡，清代的鲁



喀什地区巴楚县的《刀郎木卡姆》艺人大都年事已高

克沁王爷府曾经是木卡姆艺人的会聚之地。直到现在，还有一批中老年人为《吐鲁番木卡姆》的传承大声疾呼，并在镇中学招收了一批孩子，由民间艺人教他们唱奏木卡姆。但更多的年轻人对木卡姆这类古典音乐并无兴趣，甚至连多数木卡姆老艺人的后代也不愿接班。

由于《十二木卡姆》篇幅长大、变化复杂，其中的第一大部分"琼乃额曼"部分节奏缓慢，填唱的又大都是纳瓦依等中世纪诗人以察合台文撰写的诗歌，大部分维吾尔人听不懂，所以不容易找到广泛的知音。长此以往，能够完整地演唱十二套木卡姆中"琼乃额曼"部分全部乐曲的木卡姆其在南部新疆各地、县几乎已经绝迹，会唱其中部分曲调的艺人也大都上了年纪。库车县有位名叫吐尼牙孜的民间艺人，本身是铁匠，弹得一手好弹布尔，民间歌舞曲也知道得很多，他的搭档库尔班·沙力是一位缝制鞍具的皮匠，手鼓打得很精彩，嗓音也十分洪亮。1982年笔者录了他们演唱的大量库车民间歌舞曲和部分《十二木卡姆》[5]。但是在麦西热甫上主要演唱木卡姆"麦西热甫"部分的乐曲和民间歌舞曲，在白



年迈的歌手

孜麦上也还是唱“达斯坦”部分的乐曲，“琼乃额曼”部分的乐曲长期不唱，他们已经遗忘了。据说县文化馆和县文工团曾经录过他们的师傅演唱的《十二木卡姆》，里面包括“琼乃额曼”部分。但由于文化馆失窃，录音带全部丢失了；又由于经费紧张，没钱买新的录音带，县文工团保存的另一份《十二木卡姆》录音早就被抹去录了别的东西……更令人遗憾的是，库尔班·沙力和吐尼牙孜已相继离开人世，库车县又少了一对哪怕是只能唱“散板序唱”和“达斯坦”、“麦西热甫”的木卡姆其！

作为龟兹故地，库车县应该是南部新疆《十二木卡姆》的重要发源地和传播中心之一。19世纪末至20世纪初涉足此地的德国、日本等国的探险家都在此地聆听过木卡姆音乐，也留下了一些珍贵的老照片。最近由赛米从日本东京艺术大学带回的一张20世纪30年代库车木卡姆艺人的五人合影，经老年人辨认，他们是“达甫



学唱木卡姆的青年人越来越少

其”卡依木·木依丁、“萨它尔其”阿不拉·亚木拉克、“弹布尔其”达吾提·帕合旦木、“卡龙其”乃曼·帕夏甫和另一位不知名的“达甫其”。据已故库车县文工团老艺人依明·阿尤甫1982年介绍，他父亲善奏巴拉满和苛希巴拉满（双管苇笛）。由此可见，在20世纪上半叶，库车县还有着规模较大的“维吾尔木卡姆班社”的活动。可是时过境迁，库车县境内再也见不到“巴拉满其”、“卡龙其”和“萨它尔其”了。操弹布尔、达普、提琴和扬琴等乐器的“琼乃额曼其”也改为以演唱当地的民间歌舞曲为主，在库车县要听到《十二木卡姆》的歌乐声已经成为一件很不容易的事情。同样，在喀什、莎车、叶城、和田，对于《十二木卡姆》的每一次寻觅都令人失望。残酷的现实意味着：维吾尔木卡姆尤其是南部新疆地区流传的《十二木卡姆》的原生态传承已经落到了十分危急的境地。

不能否认新疆木卡姆艺术团、新疆艺术学院木卡姆传习班等

对木卡姆的传承所做的努力和所取得的成绩。但专业团体的表演与存活于民间底层的原生态木卡姆相比，毕竟犹如动物园里人工饲养的老虎一样替代不了驰骋于崇山峻岭、辽阔原野的兽中之王。只要深入天山南北，总能感受到民间艺人所独具的气质和艺术魅力。那些五大三粗、肤色黝黑、赤脚光头的“乃额曼其”全身心投入的发自肺腑的歌、乐声是他们生命的呼号！

虽然，在科技发达的今天，维吾尔木卡姆也好，别的民族的传统艺术也罢，都可以通过如原生态、专业、文本、媒体和教育等多种渠道和手段进行保护与传承，但原生态传承却应该是其中最重要、最根本的一种渠道。任何传统艺术，只有在它相适应的原生态环境与人文条件下才能鲜活地世代相传，才能保持它旺盛而久远的生命力。20世纪80年代以来，新疆木卡姆艺术团的艺术家们在学唱《十二木卡姆》的同时，尝试着对于其中的某几部作了调整和补充，取得了一些成绩，但也存在着一些值得探讨的问题。

刘烽同志在《新疆维吾尔古典音乐——十二木卡姆及搜集工作简单介绍》中说：“南北疆十二木卡姆中，有几个是没有达斯坦或没有末西热甫（即麦西热甫——引者注）的，也就是说，有几个木卡姆仅包括两个部分。据民间艺人讲，木卡姆中本来便没有，而非后人删去。”看来吐尔地阿洪留给我们的录音中，《艾介姆木卡姆》、《巴雅特木卡姆》、《斯尕木卡姆》和《依拉克木卡姆》篇幅短小、残缺的官司很难打得清楚。按照常理，十二部木卡姆应该有统一的结构模式，是否可能并应当允许有例外呢？

木卡姆艺术团的艺术家们在重新整理《十二木卡姆》的过程中采取了博采众长的原则，即对新疆南部地区流传的各套木卡姆和新疆北部地区流传的各套木卡姆进行比较，并从新疆北部地区流传的版本中遴选出曲调优美、在维吾尔族民间流传得更为广泛的乐曲（主要是“达斯坦部分”的乐曲）作为学唱的母本。因此，我们说1993年以后的两版的《十二木卡姆》都是以吐尔地阿洪所留下的部分乐曲为基础而形成的南北部地区版本的综合体。其中新



和田地区墨玉县的民间艺人们为无人接班而忧心忡忡

补充的乐曲，有一些大家都感到合适，如《纳瓦木卡姆》中的“朱拉”、“赛乃姆”段落；也有一些却引起了不同的反映，如《依拉克木卡姆》的部分乐曲。笔者曾在一次相关的工作会议上曾提出：对于《十二木卡姆》的补充、整理，一定要以研究为前提，取小心谨慎、严肃认真的科学态度，那种毕其功于一役的想法过于简单，缺乏依据。1997年版的《十二木卡姆》对大家认为不适合的补充乐曲进行了再一次的调整补充，是否已臻完善，尚待时日检验。

对于维吾尔木卡姆艺术的研究，目前更是处于起步阶段。由于条件所限，我们很难去中亚、南亚、西亚和北非等地对其他国家、其他民族的木卡姆艺术进行实地考察，手头掌握的有关木卡姆的各类资料也十分匮乏，这给我们的比较研究带来了困难。而比较研究又恰恰是民族音乐学最常用、最重要、最根本的研究方法。截至今日，有关维吾尔木卡姆的论著大体可以分为以下几类：有关维吾尔木卡姆形成、发展历史的钩稽；对于维吾尔木卡姆的题材、体裁及其表演形式的探讨；木卡姆艺术在维吾尔人民生活中的

位置；对于维吾尔木卡姆唱词的研究；对于维吾尔木卡姆音乐形态特点的研究；维吾尔木卡姆的自然文化和社会文化背景；维吾尔木卡姆的审美特征；和他国家、他地区、他民族木卡姆的初步比较。文章发了不少，但由于缺乏全面了解维吾尔木卡姆艺术乃至世界各国家、各地区、各民族木卡姆音乐现象的通才，音乐家、舞蹈家、文学家、史学家、美学家等“各言其是”，边缘学科之间缺乏必要的交流沟通，观点难免片面甚至偏激。自我复制、人云亦云的现象在维吾尔木卡姆研究中也时有所见，值得引起我们重视并加以克服。

此外，无论是维吾尔木卡姆的唱、奏、舞等表演方面，还是学术的研究方面，都面临着人才匮乏、青黄不接的窘迫境地。近年来对人才的培养已经有所重视，但还须加大力度，而这都需要加大投入。总而言之，当前维吾尔木卡姆的保护与传承面临的形势，可谓“成绩与问题并存，欣喜和忧虑同在”。我们不能对现状有丝毫的满足与懈怠，而应该时刻保持冷静的头脑，扎实而有序地争取做好每一件事。

第三节　关于“中国新疆维吾尔木卡姆保护和传承工程”的基本构想

当时代的列车驶进21世纪的轨道之时，人们即开始了对已经留在身后的20世纪进行审视与反思。

我们欣喜地看到，由于科学技术高速发展，人类的物质生活在20世纪内得到了极大的提高。虽然东西方、南北半球的经济发展极不均衡，各发达国家和第二、第三世界国家也还存在着不小的差距，但总的来说，人类是在进步和发展。尤其我们的祖国，

现代化的春风吹拂着中华大地，机械化、电器化、信息化及生化科学的发展使人们的生活越来越舒适、便捷、惬意……但同时人们也忧虑地看到，由于人类对如何与自然、与生存环境、与宇宙内其他生物共存缺乏正确的认识，甚至在长期的自我发展中犯下了许多不可弥补的错误；由于对物质、利益、霸权、势力等的贪婪与追逐，致使人类为此已经付出并正在继续付出惨痛的代价：生态被严重破坏，物种急剧减少，精神道德失落、文化冲突四起，战争阴云笼罩……

有学者认为，20世纪是两极政治、意识形态对垒的世纪，21世纪是多极政治、文化对垒的世纪。21世纪的信息化和全球经济一体化将使人类文化的多元化面临更加严峻的形势和更加严酷的考验。

纵观人类文明的发展史，人们会看到，由于地球表面地理形势和气候条件的千差万别，形成了人类千差万别的生存依托。在各不相同的生存依托的制约下，不同国家、不同地域、不同民族甚至不同的支系都有着不同的生产方式和生活习俗。这造就了不同人类群体各不相同的文化。这些形形色色的文化又都具有着不可替代、不可比拟的相对价值。如果某一人类群体硬要认为只有本群体的文化才是优秀的、最好的，并以沙文主义的态度欲凌驾于他人类群体之上，甚至利用自身强大的经济或武装力量将本群体的文化强加于他群体，那就必然会引发冲突，给人类带来的只能是无尽的灾难。

人类各种文化的不可替代性决定着只有独具特色的文化才具有真正的生命力和被整个人类所需要，“存异”才是人类各种不同文化所应该重视的核心。因此，对于人类不同群体各具特色的文化的保护就是我们今天在着力于自然生态环境保护的同时，对人类人文生态环境保护工作的重中之重。尤其是对那些“原生态文化”，必须要像“原物种基因”一样让它们得到长期保护和传承。基于这些原因，联合国教科文组织于2002年9月召开了国际文化

部长圆桌会议，通过了保护非物质文化遗产的“伊斯坦布尔宣言”，并积极组织起草《保护非物质文化遗产国际公约》。我国《民族民间文化保护法》也已在制定中。同时，文化部、财政部、中国文联、国家民委等部门联合启动了声势浩大的“中国民族民间文化保护工程”，维吾尔木卡姆已经被确定为该工程的首批试点项目。消息传来，新疆文化艺术界一片欢欣鼓舞，决心抓住机遇，立即全面展开、逐步实施落实“中国新疆维吾尔木卡姆保护和传承工程”。

该项目的主要内容为：对维吾尔木卡姆艺术的现状进行全面普查；制订系统而完整的保护、传承方案，保证其在原生态、专业、文本、媒体、教育等各个方面、各条渠道顺利传承、发展，由此推动维吾尔民族艺术在新时期的全面繁荣。培养一批维吾尔木卡姆学者，全面创建和发展木卡姆学，全面开展维吾尔木卡姆研究，并与世界各国的木卡姆学界积极交流。组织展览和对内外的演出活动。建立中国维吾尔木卡姆博物馆，编纂适用于专业教育和普及教育的文、谱、音、像同步的维吾尔木卡姆艺术教材及多媒体读物，争取将维吾尔木卡姆申报为“人类口头与非物质文化遗产代表作”。

该项目的总体目标是：2004年至2008年内，在全疆维吾尔聚居区建立起10至15个“维吾尔木卡姆艺术保护、传承中心”，包括在喀什、莎车、叶城、和田、库车、伊犁等地建立《十二木卡姆》保护、传承中心，在麦盖提、巴楚、阿瓦提建立《刀郎木卡姆》保护、传承中心，在吐鲁番、鄯善县鲁克沁镇建立《吐鲁番木卡姆》保护、传承中心，在哈密市回城乡、伊吾县淖毛湖乡建立《哈密木卡姆》保护、传承中心。扶持并命名不少于100名各级维吾尔民间木卡姆艺术家，通过木卡姆保护传承人才培训班培训至少30名专门管理人才，以保证“政府投入、专门人才管理、民间艺人授课”的维吾尔木卡姆原生态传承机制得以长期延续。完成有关维吾尔木卡姆各类资料的普查、汇集、建档、立档，并使用现代高科技手段建立“中国新疆维吾尔木卡姆数据库”，修筑、布置既可为旅

游业服务，又可作为爱国主义教育基地，普及木卡姆知识的永久性的“中国新疆维吾尔木卡姆艺术博物馆”。在新疆艺术学院和喀什艺术学校、阿克苏艺术学校开办维吾尔木卡姆传习班，不定期地招收具有艺术才华的青年学员，通过文本教学和口传心授教学相结合的方法，培养歌、舞、乐皆通的木卡姆专门人才。充分发挥新疆师范大学音乐学院木卡姆研究中心的作用，继续培养以维吾尔木卡姆为主要研究方向的硕士生，举办维吾尔木卡姆学术研讨会，并争取承办国际传统音乐学会所下属的木卡姆学科组的学术年会。要求新疆木卡姆艺术团深入大专院校、厂矿农村作普及木卡姆的演出，提倡新疆电视台、新疆人民广播电台及各新闻报刊更多地介绍、宣传维吾尔木卡姆，在乌鲁木齐、北京组织有关维吾尔木卡姆的系列展览和演出活动并筹办木卡姆艺术节。编辑、出版从各个不同层面和角度撰写的有关中国新疆维吾尔木卡姆艺术的书籍及多媒体读物，编纂、出版不同范围和层次的维吾尔木卡姆艺术教材，以期将维吾尔木卡姆引进中小学普通教学和专业教学的课堂。

通过本工程的实施，将从根本上解决维吾尔木卡姆在本民族民间的传承问题，提高人们对传统文化遗产保护的意识和自觉性，促进新疆各民族文化艺术的共同繁荣。

维吾尔木卡姆艺术是世代维吾尔人民及其先民集体智慧的结晶，也是东西方乐舞艺术交流、荟萃的优秀成果，其渊源与古代西域乐舞有着一定程度的传承关系。因其历史悠久、题材广泛、体裁多样、结构严谨、音乐特色浓郁，而在人类木卡姆大家庭中占有着特殊的重要位置。维吾尔木卡姆对维吾尔人的社会生活产生了深刻影响，集维吾尔传统乐舞艺术之大成，是全面反映维吾尔民族文化传统的百科全书，其内容博大精深。建立木卡姆学对于世界各有关国家、地区、民族尤其是我国有关维吾尔各人文学科的研究具有重要的意义；同时，对于我国进一步实施改革开放，加强中国人民与世界各国特别是中亚、南亚、北非等各国人民的

友谊、了解及文化交流都将产生积极的推动与促进；对于中国乃至世界的乐舞艺术史的深入研究也将起到不可替代的重要的补充、修订作用。

总之，实施本工程的基本构想，就是在全疆范围内建立起一整套有效的管理、保护、传承和宣传机制，使维吾尔木卡姆这一精美的传统乐舞艺术在现代社会仍然保持活力，得到可持续的发展。同时，以本项目的实施为契机，提高各界对新疆各民族传统文化所具有的特殊价值的认识，加强各民族人民保护、传承中华民族传统文化的自觉性，并期待着“为民族传统文化的保护与传承做一份自己应做的事，出一份自己该出的力”能尽早成为每个公民的意识和行为准则。

［注释］

①见胡金兆：《程砚秋与木卡姆》，载《中国音乐》1987年第1期。

② 1944年，伊犁、塔城、阿勒泰地区爆发了反对国民党反动统治的武装起义，史称“三区革命”。

③见《新疆维吾尔族民间古典音乐——十二木卡姆及搜集工作简单介绍》，该文由刘烽同志于1951年撰写，发表于《中国音乐》1987年第1期。

④乌拉太也夫：《五军文工团演出记》，载《西域文化》2003年第5期。

⑤在吐尔地阿洪留下的《十二木卡姆》录音中，我们很少听到的$\frac{9}{8}$节拍的达斯坦乐曲。



中国非物质文化遗产代表作丛书







定价：49.80元